

فصول

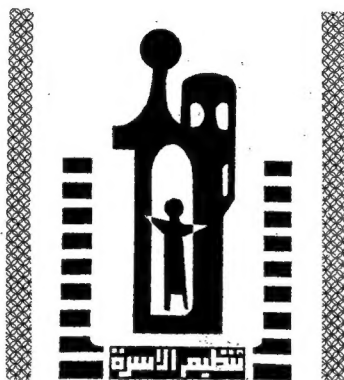
مجلة النقد الأدبي

الأدب المقارن

الجزء الأول

○ المجلد الثالث ○ العدد الثالث ○ إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٣

٢



حقائق عن المشكلة السكانية في مصر

- في عام ١٩٨٠ كانت مصر تستقبل مولوداً كل ٢٠ ثانية .
- في عام ١٩٨٢ ذكر أضرار صاء أن مصر تستقبل مولوداً كل ٢٧/٨ ثانية .
- انخفض عدد المواليد خلال عامي ١٩٨٠ ، ١٩٨١ من ٤١ في الألف إلى ٣٧ في الألف .
- يقول الخبراء إن هذا الانخفاض في عدد المواليد وفر على مصر موطناً
- تكفي لبناء سد كاسر العالى أو مجحماً للحديد والصلب بجميع الحديد والصلب في ملوان .
- يقول الخبراء أيضاً إن هذا يعني أن تنظيم الأسرة في مصر يحقق نجاحاً .

أسرة صغيرة = حياة أفضل

توجهوا إلى أقرب مركز أو وحدة لتنظيم الأسرة أو صيدلية أو عيادة خاصة تحصلوا على المعلومات والإرشادات مجاناً .

مع مجلات الهيئة العامة للإعلامات ○ مركز الإعلام والتعليم والإذاعة

فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب المقارن

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الثالث ○ العدد الثالث ○ إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٣

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشار التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد ليونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سويق
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مكتبة التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

المستشار الفني

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوى

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج
عن ستة أرطبة أمعاد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً
للجهات . مصال إيا
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتخلل * دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)
توسل الاشتراكات على الصوان التالي
● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : يعلن على ع إدارة المجلة أو متدوينا المصلدين .

• الأسعار في البلاد العربية :
الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار و نصف - العراق دينار روج - موريتيا ٢٥ ليرة - لبنان
٢٠ ليرة - الأردن دينار روج - السعودية ٢٠ ريالاً - الصومال
٤٠٠ قرش، تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب
٢٤ درهما - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار روج .
• الاشتراكات
- الاشتراكات من الخارج
عن ستة أرطبة أمعاد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
توسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية

محتويات العدد

٤	أما قبل
٥	هذا العدد
١١	الأدب المقارن بين المذهبين الفرنسي والأمريكي عبد الحكيم حسان
١٨	التأثير والتقليد
	تأليف: أولريش فابيلستين
	ترجمة: مصطفى ماهر
٢٦	مفهوم التأثير
٣٦	فلسفة الأدب والأدب للمقارن
٤٨	وضع الأدب للمقارن في الدراسات المعاصرة
٥٩	نقد المقارنة
	تأليف: جون فيتشر
	ترجمة: مجلاء الحفدي
٧١	إشكالية الأدب للمقارن
٨٢	أز. هنري ونظرية القصة القصيرة
	تأليف: يوريس إيتيناوم
	ترجمة: نصر أبو زيد
١٠٣	كازو البشر
١١٥	مواضع قصصية
١٢١	الإنسان والبحر
١٢٨.٥	أدب السمكة
١٣٩	البوفاية في الرواية المصرية والتركية
١٤٤	محمد غنيمي هلال
	لاروي شوشة
	محمد غنيمي هلال
١٦٣	مجنون إيرا
١٧٣	ألف ليلة وليلة ، في السحر الفرنسي
١٨٥	صورة مصر بين الأسطورة والواقع
١٩٧	المصادر الإسلامية في الكوميديا الإلهية
	تأليف: نوسيان يوريس
	ترجمة: إيتال يوريس
٢٠٧	مؤثرات شرقية في الشعر الروسي
٢١٨	الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا
٢٢٩	الواقع الأدبي:
٢٣٠	رسائل جاسمية: أثر الموت في ر. ه. أوفن
٢٣٣	تقارير: نفوذ الحوار العربي الأزوي ياسين جرج
	عصبي جلال
	ترجمة: ماهر شلق فريد

الأدب المقارن

المجلد الأول

أما قبل

.. فقد قال العقاد ذات يوم إن قراءة كتاب واحد ثلاث مرات خير من قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة ، أو ما هو بهذا المعنى . ولست أحدث من إيراد هذا القول إلى الحديث عما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ، من دلالة على إشار الكيف على الكم ؛ فالمراتنة العددية بين الواحد والثلاثة نشأ - حقا - بهذا المعنى ؛ ولكنني قصدت الوقوف في هذه العبارة على ما تتضمنه من فكرة تتعلق بعملية القراءة من حيث الممارسة ومن حيث الوظيفة .

ومن الواضح - ابتداء - أن عملية القراءة لا تتحقق إلا بتوافر عنصرين : قارئ ومادة مقروءة ؛ ثم تكون القراءة بعد ذلك بمثابة فاعلية من القارئ تنبج إلى المادة المقروءة . وقد تكون هذه الفاعلية في أدنى صورها ؛ وذلك عندما تقتصر على التحقيق الصوري - مسموعا أو مهوسا - للإادة المقروءة . ويدرك هذا المعنى جيدا من قرأ منا في «الكتاب» في طفولته عددا من سور القرآن الكريم ، قل أوكثر . ومعاودة القراءة على هذا المستوى ، وتكرارها مرات ومرات ، لن يضيف - بالنسبة إلى القارئ - شيئا يتجاوز مجرد التحقيق الصوري لهذه المادة المقروءة . وتكون هذه الفاعلية في أعلى صورها عندما تصبح القراءة - دون أدنى اعتبار لتحقيقها المحسوس ، أي الصوري - محققة في ذهن القارئ ، أو في وجدانه ، كل الأبعاد الموضوعية للنص المقروء . فمما كان أو أدبا . وعلى المحور الممتد بين هذين للمستويين ، الأدنى والأعلى ، تتحقق مستويات من القراءة ، تتفاوت في قربها أو بعدها من تهيئين المستويين .

ممارسة القراءة إذن تتحقق في عدة مستويات ، وهذا لنوع الفاعلية التي يتحرك بها القارئ في المادة المقروءة ؛ فهاذا إذن عن الوظيفة ؟

في أدنى مستويات القراءة لا تكاد الوظيفة تتجاوز المران اللساني على نطق الكلمات مفردة وفي النسق أو الأساق القولية ؛ وفي أعلى مستوياتها تصبح الوظيفة تحصيليا لأقصى كم من الدلالات التي يحملها النص ، واستيعابا لها . وبين هذين المستويين من وظيفة القراءة ، يتحقق عدد من الوظائف ، يتفاوت في قربه أو بعده منها ، ويتفاوت - نتيجة لذلك - مقدار ما يحصله القارئ وما يتسوعبه بين مستوى منها وآخر .

وأعود مرة أخرى إلى عبارة العقاد (وربما كانت قرائن لما الآن تحقيقا تجريبيا لدعوى مستويات القراءة ومن ثم الوظائف) فأقول : إن إثارته لقراءة كتاب واحد ثلاث مرات على قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة إنما ينظر إلى وظيفة القراءة في أعلى مستوياتها . فالهدف من القراءات المتعددة ، هو تحقيق مستويات متصاعدة من الوظيفة ، تقترب شيئا فشيئا من الوظيفة القصوى . ذلك أن قراءة الكتاب مرة بعد مرة ، من شأنها أن تحقق معايشة له ، هي أصمق وأكثر حميمية من قراءة مفردة ، كما أنها تترك في الذهن أو الوجدان أو فيها ماثرا لا يزول . أما قراءة الشخص نفسه لثلاثة كتب قراءة واحدة فإن محصلة هذه القراءة سرعانا ما تتعرض للزوال . وتتفاوت الناس في الذكاء لاغير من هذه القاعلة العامة . فإذا كان القارئ الذكي يستطيع - من خلال قراءة واحدة لكتاب ما - أن يتسوعب منه أكثر مما يتسوعبه قارئ أقل ذكاء من خلال قراءتين له ، تنظر قراءة هذا الذكي لهذا الكتاب أكثر من مرة ، أجدى له من قراءته مرة واحدة .

وبعد ، فإذا نريد من تسجيل هذه الملاحظات ؟

من المؤكد أننا لا نهدف إلى دراسة موسعة في فن القراءة أو فلسفة القراءة ؛ فإجاب لا يتسع لشيء من هذا ، ولكننا أردنا أن نستخلص - من خلال التأمل السريع في فكرة العقاد - شيئا يتعلق بمادة هذه البجلة وعلاقة القارئ بها . فهذه المادة تتطلب نوعا خاصا من العلاقة ، لا يتحقق في سر من خلال قراءة مفردة لها ، سريعة وعابرة .

إن كتاب هذه المادة يتكبدون عنه كبرا في استخلاصها لكي يضعوها بين أيدي القراء . ولاشك في أن هذه المكابدة تتطلب من القارئ مكابدة مماثلة . وعندئذ تصبح القراءة المفردة السريعة والمبايرة لهذه المادة غير محققة وظيفة القراءة في مستوياتها العليا ؛ أي غير كافية لتحقيق أعلى درجات الاستيعاب . ومن ثم تصبح معاودة القراءة ، أي بطل مزيد من الفاعلية إزاء هذه المادة ، هي الوسيلة المثل لتحقيقها من جهة ، واكتسابها من جهة أخرى .

سيفيس التحرير

هذا العدد

«الأدب للمقارن» فرع من فروع الدراسة الأدبية، يتفق مع غيره من الفروع في بعض الخصائص العامة، لكنه يتميز عن غيره بخصائص مستقلة، تتصل بما تطوى عليه نشأته من هدف أو مطامح، وما تثيره طبيعته من جدل أو مشاكل. لقد نشأ هذا الفرع مرتبطا بلون من «الوضعية»، يلح على صلات فعلية تصل بين كتاب يتنوع إلى آداب متعددة. وطمح هذا الفرع - منذ نشأته - إلى تحقيق لون من «الإنسانية»، يشتمل في علاقه روحية، تتجلى عبر الآداب المختلفة ومن خلالها، لتكشف العلاقات عن الجبلر الإنساني الذي يتجاوز الحدود الإقليمية، ويستقر كائنا - كالتملة الأولى - وراء التجليات المتغيرة للآداب القومية.

وكانت النشأة «الوضعية» تشد الأدب المقارن إلى منطقة التاريخ، فتجعل منه قسما من أقسام التاريخ الأدبي العام، بالقدرة نفسه الذي يجعل الباحث المقارن مؤرخا للصلات الأدبية؛ ويتم الاهتمام كله بالمصادر والمتابع، والوسائط، والتراجم، وأشكال التأثير وشرائط العلية، وتجليات الموضوع في علاقته السببية، فضلا عن تعاقب حركات الأفكار، وتقلب معاصر الكتاب عبر الزمان والمكان وكان الهدف والإنساني، يشد الأدب المقارن إلى البحث عن أنواع متميزة من القيم، يقارب المسمى الجمال - في إدراك هذه القيم - بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، أو يقارب المسمى الفكري - في فهم هذه القيم - بين الأدب المقارن والتاريخ العام للأفكار أو علم الاجتماع. ولكن كان هذان اللونان من المسمى يتطلوان على مفارقة كاشنة في الهدف نفسه؛ ذلك لأن «الإنسانية» كانت - في غير حالة - جعلى مرواغا لتزوع قومي متأصل.

وقد ظلّ الأدب المقارن يتحرك تلقا بين قطبين متعارضين؛ هما التاريخ والنقد الأدبي. وبقدر اقترابه من القطب الأول كان يتباعد عن الخصائص النوعية التي تصنع «أدبية» الأدب، وتشتمل في «لغة» تتجلى عبر «كلام» الأهل الأدبية. وبقدر اقترابه من القطب الثاني كان يتباعد عن «الوضعية» التي أسست شرعيته، فيتباعد عن «العلية» - أو «السببية» - التي كانت - وما زالت - أساسا من أسسه، عند الكثير من دارسيه. ولكن هذه الحركة القلقة بين القطبين المتعارضين قد صارت أكثر تورقا، لأنها تحولت إلى حركة أكثر تعقيدا وإشكالا؛ نتيجة تعدد الأصحاب المتعارضة من ناحية، والتغيرات الجذرية التي مرت بها الدراسة الأدبية من ناحية ثانية، والتعقد للفرق الذي انسربت آثاره في المفاهيم الأدبية من ناحية ثالثة. ولذلك تثير هذه الحركة - في وضعها المعاصر - الكثير من المشاكل، وتفرض الكثير من التحديات، على دراسي الأدب المعاصرين، ابتداء من تسمية «الأدب المقارن» نفسها، وانتهاء بالأسس المعرفية التي يقوم بها الأدب المقارن، بوصفه فرعا مستقلا - أو يطمح إلى الاستقلال - في فروع الدراسة الأدبية.

ويسمى هذا المدد - والمدد اللاحق - إلى مواجهة هذه المشاكل وتلك التحديات؛ فيتركز على مجموعة من القضايا والتطبيقات، ليستكمل العدد اللاحق ما يتكامل مع قرينه الحالي، فيمضي بالأسئلة المطروحة إلى مزيد من الفهم النظري والتطبيقي. ويتصل السؤال الأول - في هذا العدد - بالأصول المعرفية للأدب المقارن في ذاته، والأبعاد النظرية لمدارسه أو اتجاهاته، مثلا يصل السؤال بالأسس التي تحدد المفاهيم الفاعلة في هذا الفرع المعرفي، وأهمها مفهوم التأثير، وما يتصل به أو يتناظر معه من مفاهيم تحدد العلاقة بين الأدب المقارن وفلسفة الأدب، كما تحدد وضع الأدب المقارن نفسه في الدراسات المعاصرة لنظرية الأدب. ويقدّم ما يطرح هذا السؤال الأول وإشكالية «الأدب المقارن» فإنه يطرح احتمال وضع معرفي جديد، قد يستبدل فيه بالاسم القديم اسم جديد هو «نقد المقارنة»، أو يستبدل فيه مفهوم «التوازي» بمفهوم «التأثير».

وتسترب الإجابة عن هذا السؤال في سبعة أبحاث نظرية تنصدر هذا العدد. ويتجاوب العرض النظري - في هذه الأبحاث - مع التأصيل المنهجي. قد تتجاوز للفاعم الحركة لهذه الأبحاث، وقد تتناظر أو تتجاوب، لكنها تسمى جميعا، بطرائق متباينة، وراء الإجابة عن السؤال الأساسي.

وأول هذه الأبحاث دراسة عبد الحكم حسان عن «الأدب المقارن بين المذهبين الأمريكي والفرنسي». ويستعرض الباحث - في هذه الدراسة - بشأة الأدب المقارن في فرنسا، ويوضح الشروط التاريخية التي حددت العناصر التكوينية للمدرسة الفرنسية

التقليدية ، تلك التي نهض بها باحثون من أمثال بالنسبرجيه وفان تيجم وجويرا وكاريه . ولقد حصرت هذه المدرسة الأدب المقارن في تاريخ العلاقات الأدبية الدولية ، وقيدته بالصلاصلة الفعلية التي اقترنت بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثير الخارجي بين الآداب المختلفة . وانتهى الأمر بهذه المدرسة إلى أزمة تكشف عن عدم تحديد موضوع الأدب المقارن ومناهجه ، مطالبا بتكثيف من تجاهل للنصوص الأدبية ذاتها ، في سبيل قوانين سببية ، تهدف إلى موضوعية ظاهرية ، تحول - في النهاية - إلى قناع لزعزعات قومية . ويقدّر ما كان مقال رينيه ويلك من «أزمة الأدب المقارن» كشفا عن الحبل للتحجى الذى انتهت إليه المدرسة الفرنسية ، كان المقال إيذالة بتأسيس تصورات لمدرسة الأدب المقارن ، مطالبا تؤكد الطابع الربح للمقارنة . ولكن الأمريتي بما يسمى المدرسة الأمريكية إلى نوع من الإشكال ، فهو لم يغير نميزا حاسما بين «الأدب المقارن» و«الأدب العام» من حيث الموضوع أو للنهج ، كما أن تعريفها للأدب المقارن يتطوى على نوع من الأزدواج ، خصوصا حين يتسع التعريف ليشمل المقارنة بين الأدب والفنون .

وتشير دراسة جيد الحكم حسان - ضمنا - إلى إسهام أولريش فليششتاين الذى يميل إلى الطابع الأدبي لدراسة الأدب المقارن ، ويحتاجون بمفهوم «التأثير» الطابع التاريخي الغالب الذى التصق به في الدراسات التقليدية ، ليؤسس مفهوما أعمق ، يفيد فيه - تحديدا - من دراسات الناقد للصرى - الأمريكى الجنبية - إيهاب حسن ، ذلك الذى تعد أفكاره ثورة على الجاهل وبك في النقد الأمريكى المعاصر . ولذلك تعقب دراسة جيد الحكم حسان ترجمة - قام بها مصطفى ماهر - لفصل من كتاب فليششتاين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» (١٩٦٨) بعنوان «التأثير والتقليد» .

ومفهوم «التأثير» مفهوم أساسى في كل البحوث المقارنة ، ذلك لأنه مفهوم يفترض وجود عاملين متميزين ، يقبلان المقارنة ؛ وأولها العمل الذى يصدر عنه التأثير ، وثانيها العمل الذى ينصب عليه التأثير . ولا يتطوى للمفهوم على علاقة عليية ، واضحة مباشرة ، وإن كان يظل مرتبطا بها ، كما أنه لا يوقد إلى تفرقة تفاضلية تجعل العمل المرسل أفضل من العمل المستقبل بل يسمى إلى تميز يكشف عن الوظيفة التي يجدى بها العمل للآخر في العمل للتأثير ، بهدف الكشف عن تشكيل العمل الثانى أساسا . وإذا كان التأثير عملية لاشعورية في الغالب ، فالتقليد - أو المحاكاة - عملية شعورية واعية . وكما تناقش دراسة فليششتاين أنواع التقليد وأشكال التأثير ، توضح الخايز بين دراسة كليها ودراسة للمصادر ، و«الاستقبال» ، مؤكدة أن عملية التأثير تتطوى على شبكة من الأحداث ، تتداخل في علاقات متعددة ، وتشابهات كثيرة ، تعمل في نتائج تاريخية ، لكنها تعمل في إطار من شروط تفرضها كل حالة على حدة .

وتتحرك دراسة سمير سرحان عن «مفهوم التأثير في الأدب المقارن» على أساس مقاربات لأفكار فليششتاين ، ولكن سمير سرحان يبدأ بمناقشة بعض التصورات الناجية التي تنكّر على المفهوم ، وذلك ليصل بين «التأثير» والمقابلة الخاصة بعملية الإبداع ، عاقلنا فليششتاين في المنظر إلى دراسات التوازي بوصفها مجالا مقبولا من مجالات دراسة التأثير ، وبذلك تتطوى الدراسة على نوع من التوفيقية ، يتسع للكثير من المناهج التاريخية والمجالية والتعددية في دراسة الأدب وفي سيرغور عملية الحلق «النقي» .

وإذا كانت دراسة سمير سرحان تتول - في اجتباها - على أفكار ما يسمى للمدرسة الأمريكية ، فإن دراسة رجاء عبد المنعم جبر عن «الأدب المقارن ولسفة الأدب» تعود بنا إلى ما يسمى للمدرسة الفرنسية ، فتول على اتجاهاتها المعاصرة ، تلك التي تتجاوز المنظور لتاريخي الضيق ، مع إسهام إيتا بيل . ولكن دراسة رجاء جبر تمنح تقديرها الخاص لجهود كورد يشيرا وأندريه روسو في كتابها المشترك عن «الأدب المقارن» (١٩٦٧) . ويتم يشيرا وروسو بتاريخ الأفكار والأدبية الأدبية ، فالأدب المقارن - عندهما - يدخل في إطار فلسفة الأدب . ويقدّر إبعادهما عن التاريخ الأدبي الذى يهدف إلى إثبات الواقع يقتربان من النقد الأدبي الذى يكشف الأعماط والأساق في ثايا المادة للمقارنة .

وتبدأ دراسة رجاء جبر بتقديم تعريف للأدب المقارن ، يقوم على تناول الظواهر الأدبية ، من خلال اللغات أو الثقافات ، تناولا يضمن وصفا تحليليا لها ، ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيرا تركيبيا لها ، في ضوء التاريخ والنقد والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أنصر للأدب - بوصفه مظهرا للروح الإنسانية . وعلى هذا التعريف يستمد الباحث المقارن على التحليل والتركيب ، فيكشف العناصر

التكريبية للظواهر المقارنة من ناحية ، مثلا يكشف العلاقات التي تصل بينها من ناحية ثانية ، ليصل إلى تصورات تركيبية تكشف عن أسرار الأدب ، بوصفه فاعلية متميزة من ناحية ثالثة . ومن التناوب الجدل بين التحليل والتركيب تنشأ قوة دفع كبيرة ، كقيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمته التي تحملت حينا وذلك (١٩٥٩) وإيتامبل (١٩٦٦) على السواء . وكما تبني دراسة رجاء جبر عناصر من أفكار لقارئتين الفرنسيين المعاصرين تتوقف وثقات شارحة لعمليات التفسير ، وعصاوية الجواهر الأدبية الثابتة ، وعصليات الغايرل بين الفنون ، لتخلص من ذلك إلى تحديد مورفولوجية الشكل الأدبي ، في لون من التجاوب يرتد بدراسة الأدب المقارن إلى اعتقاد متأصل ، يقوم على الإيمان بطبيعة إنسانية أولية ، ليس الأدب إلا أحد مظاهرها .

وتتحرك دراسة أمينة رشيد عن « الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب » معتمدة على مقولات أصولية مغايرة ، بنفس القدر الذي تسعى إلى تحقيق هدف متميز ، هو الوصل بين تطور الأدب المقارن وتقييمه وبين قضية الهوية الأدبية وسرقتها الجبلية بين العلم والأيمولوجيا ، تلك الحركة التي لم تتوقف منذ نشأة الأدب المقارن . ويرتد الأثر الأيمولوجي الذبح تقصده الدراسة إلى عالمية القرن الثامن عشر ، تلك التي تبلورت مع فكر فلسفة التنوير . أما الأثر العلمي فيرتد - في جلوره - إلى النتائج التي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر . وعندما يتجاوب الأثران مما يتكشف نوع من المركزية الأوروبية ، يهاجمها إيتامبل من منظور أخلاق جمالي ، ويكشف إدوارد سعيد عن رعبها الزائف ، وتتجاوزها دراسات وثقافة التقاطع . ومع ذلك غائمة الأدب المقارن ليست أزمة تخصه وحده ، بل هي أزمة تم النقد الأدبي كله ، وترتبط ببحث هذا النقد عن أدوات ومناهج ، يتمكن بها من فهم أكثر حقما للنصوص الأدبية ، بكل مكوناتها الداخلية ، وبكل صلتها بالجميع والأبنية الأيمولوجية المغايرة .

وتبدأ دراسة جون فليشر عن « نقد المقارنة » من أزمة الأدب المقارن ، ولكنها تنظر إلى هذه الأزمة من منظور متميز : ويؤكد فليشر أن الأدب المقارن لم يطرح - على مستوى الموضوع - مناهجا جديدا ، كما يؤكد أن المقابلة العلمية الكائنة وراء المصطلح نفسه - « الأدب المقارن » - تنظر إلى التوفيق ، وأن الدراسة المقارنة لن تحقق أى قدر من الاحتزام إذا ظلت تنجم فرما آخر سواها . ويستبدل فليشر بمصطلح « الأدب المقارن » مصطلحا متميزا هو « نقد المقارنة » . ويؤكد أن المدخل المقارن أداة تمارس فاعليتها داخل إطار الأدب العام ، ليس بوصفها تاريخا أدبيا ، وإنما بوصفها وسيلة للكشف عن الأبنية الجوهرية ، الكائنة وراء الظواهر الأدبية ، في كل زمان ومكان . وبذلك تدعو المقارنة عملية مترامنة في جوهرها ، وإن التفتت إلى أعمال متماثلة . ويتوسط المدخل المقارن بين الشكليات المنصرفة والتاريخية المعاة ، ليظل متمنيا إلى النقد الأدبي ، يسعى مثله إلى الكشف عن جوهر في الكتابة . ويعني ذلك إدراك الأدب من خلال عملياته الديناميكية ، والشكليات الناجمة عنها . ومن ثم إدراك أن الموضوع الأدبي يدين بوجوده إلى شبكة من العلاقات ، لا يمكن إدراكها - في فعل المقارنة - إلا بالتحليل والتركيب . ولكي يحقق النقد المقارن ذلك ، يمكن له أن يفيد من اللغويات البنيوية ، فيستفيد بآليات تحية ، ويكشف عن أبنية عميقة ، هي بمثابة « اللغة » التي تتجلى عبر « كلام » الأعمال الأدبية . وإلى من ذلك قصد إيتامبل ، عندما ذهب إلى أن الأدب للمقارن يقضى إلى « بوطيقا مقارنة » ، أى يقضى إلى الكشف عن الأسس البنيوية للأعمال الأدبية التي تقع في إطاره . ويحل هذا المدخل يمكن للنقد المقارن أن يكشف عن جوانب من العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التي تتصل بتكوين العمل الأدبي - أو الفني - وتلقيه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . ويمكن لهذا النقد - ثانياً - أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه مؤسسة تتقوم ببلداتها ، لأنها تنطوي على مجموعة من العمليات الخاصة بها ، والتي تستقل - رغم صلتها - عن بيئة اجتماعية بعينها . ويمكن لهذا النقد - أخيرا - أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه ظاهرة عالمية ، متصلة للجوهر مختلفة الأعراض ، فللمقارنة - في النهاية - طريقة في التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود ، وأن الكل يسبق الأجزاء . ويضد هذا الهدف النهائي على مقاومة البحث الإقليمية النظرة ، والعكس بموضوعة يدرك معها الباحث ما يعرفه من خلال مقارنة دالة بما يستطيع أن يعرفه .

وتتعلق دراسة كمال أبو ديب عن « إشكالية الأدب المقارن » من مهاد نظري ، يقرب من المهاد الذي تتحرك عليه دراسة فليشر ، ولكن تتميز دراسة كمال أبو ديب بالتوجه المباشر إلى العنود المنفرد حدى سوسر وذلك بهدف إقناع العنود التصوري للأدب على أساس منه . ويقدوما تتكشف وإشكالية الأدب المقارن ، في غل التسمية نفسها ، وتصور للنهج الخارجى للدرس الأدبي ، وتجاهل

العلاقات الداخلية للنصوص الأدبية ، والوقوع في أسر النزعات القومية والعصبيات العرقية ، يمثل حل هذه الإشكالية ، في التركيز على المحور الترامني بدل المحور التناقضي ، وفي تحويل ثنائية دى سوسير عن « اللغة » و« الكلام » لتصبح مؤسسةً لتصورات فاعلة في حركة النقد للقارئ . وبذلك ينظر الناقد المقارئ إلى الأحوال الأدبية ، في آفاقها الخفية ، بوصفها تجليات « كلامية » تكثيف عن أنظمة أساسية هي « لغة » الأحوال والآداب الخفية . ويتجاوب التركيز على التزامن مع التركيز على ثنائية « اللغة - الكلام » في تأكيد « الأبيوية » ، ومن ثم السعي إلى نفي كل ما يقع خارج هذه الأدبية ، بوصفها شبكة من العلاقات تمثل بنية كلية ، تنطوي على التشابه والتضاد والمجاورة . وبذلك تخرج دراسة « التأثير » من النقد المقارئ ، لتنتقل تحت لواء التاريخ الثقافي وعلم الاجتماع الأدبي وتاريخ الأفكار . ويصبح الأدب للمقارئ - في النهاية - بحثاً عن الخصائص التركيبية ، وبعدها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيها بين الأحوال ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تشكل النظام الدلالي للفنون بأسرها ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي

تري حل يسم هذا النموذج الذي يتهدد فيه كمال أبو ديب من تقاليد اللغويات « البنيوية المعاصرة في فضاء «إشكالية الأدب» . المقارئ ٩ أو أن النموذج اللغوي نفسه يطرح إشكالاتاً جديداً ؟ قد يساعد في الإجابة عن مثل هذا التساؤل العودة إلى تأمل التصورات ولغاهم التي تنطوي عليها الدراسات السابقة . ولكن الإجابة الأكثر حسماً لا يمكن أن تتحقق إلا بتأمل المفاهيم والتصورات النظرية في حالة كل ، أي من خلال تطبيقها على نصوص بأعيانها ، ذلك لأن التطبيق يكشف عن سلامة المفاهيم النظرية الفاعلة ، ويعتق مبدأ اختبار صحة الفرض على مستوى الدراسة الأدبية . ولذلك ينتقل هذا العدد من الدراسات النظرية إلى الدراسات التطبيقية ، ويحرص على تتبع مناهج التطبيق حرصه على تنوع مجالاته ، ليتيح التنوع في المناهج والمجالات أوسع السبل أمام القارئ لتفهم جوانب الأدب للمقارئ .

هكذا ، يقدم المحور الثاني من محاور هذا العدد دراسات تطبيقية ، جعلها المقارنة بين الآداب الأوروبية المتنوعة . ويتطوّر المحور - الثالث على دراسته تطبيقية مغايرة ، تفتقد فيها للمقارنة على الآداب الشرقية ، العربية والفارسية والتركية . ويتفرّد المحور الرابع بدراسات تتحرك فيها للمقارنة من الآداب العربية إلى الآداب الأوروبية ، لتأمل جوانب من حركة التأثير التي امتدت من الشرق إلى الغرب

يبدأ المحور الثاني - من هذا العدد - بدراسة ليوريس أنجنيانوم عن « أو . هنري ونظرية القصة القصيرة » ، ترجمها نصر أبو زيد ورغم أن الدراسة لا تدخل دخلاً مباشراً في مجال « الأدب المقارئ » إلا أنها تتصل به من ناحيتين . أولاً إن الدراسة وثيقة مهمة من وثائق « الشكلية الروسية » التي أصبحت أصلاً من أصول البنيوية . (وقد نشر أنجنيانوم دراسته عام ١٩٢٧ ، أي بعد سنة واحدة من نشر دراسته التأسيسية « نظرية المنهج الشكلي » ، تلك التي يؤكد فيها أن الشكلية منجى علمي يتباعد من الأيديولوجيا ، يركز على معطيات للغة الأدبية ، ليحوّل المعرفة بهذه المادة ، من طريق ملاحظة الحقائق الشكلية الفارقة .) وثانياً أن دراسة أنجنيانوم تبدأ بملاحظات لافتة عن قصص « التأثير » ، من خلال مفهوم مبدع للتاريخ الأدبي ، بوصفه عملية تطور جمل بين الأشكال الأدبية . ولذلك يصل أنجنيانوم بين شيوع قصص « أو . هنري » من خلال الترجمة - في الثقافة الروسية (بعد عام ١٩٢٣) وبين بحث « الأدب الروسي عن أشكال جديدة ، مما يجعل تأثير قصص « أو . هنري » نوعاً من الجدل للجابوب بين شكل أمريكي مستقر وأشكال روسية خافتة ، بمجول عن الروابط التاريخية والقومية . وبقدراً يلفتنا أنجنيانوم إلى التغييرات التي تفرّجها قصص الكتاب الأمريكي ، على مستوى التأويل ، من خلال عملية الاستقبال ، يفتتح بطويلاً - خلال دراسته - عند شكل القصة القصيرة والمعاصر التي تميزه عن الرواية .

وتعقب الدراسة الشكلية لأنجنيانوم - في هذا العدد - دراسة موضوعية (تيمية) تختلف في المنظور والمنهج ، يقدمها ديفيد كونستان ، من نموذج « كاره البشر » وهي دراسة تتعقب بالتفصيل تجليات هذا النموذج عبر الأدب اليوناني والإيطالي والإنجليزي والفرنسي ، من خلال مسرحيات ثلاث هي : « ديسكولوس » لماتنر ومسرحية « تيمون الأثين » لشكسبير ، و« كاره البشر » لولريز . وكما تسمى هذه الدراسة إلى اكتشاف العناصر الثابتة التي تصنع دلالة نموذج « كاره البشر » تركز على العناصر النظرية ، وذلك لكي ترتد هذه العناصر الأخيرة إلى تغير « رؤيا العالم » التي تنطوي عليها كل مسرحية من للمسرحيات الثلاث . ولذلك تتراوح الدراسة ما بين قطعي الشرح والتفسير ، فتتصرف إلى تحليل كل مسرحية على حدة ، وتكتشف عن تفاعل النموذج مع بنائها ، وتضع التجليات النوعية لنموذج المسرحية

في علاقة مع الأشكال الاجتماعية، وتحريك الدراسة - بذلك - من داخل الأبعاد الأدبية إلى خارجها حركة متبادلة، تؤكد الطابع الأدبي والاجتماعي للتصويص للمقارنة.

أما دراسة حيد الوهاب المسمى «مواظف قصصية عن الحرية والضرورة» ففسر في إطار مغاير، فهي دراسة لتوازى بين قصة تنوير الشعرية - قصة الفرانكلين - ومسرحية برنيت - القاحلة والامتناء». ويتم الدراسة بتناصير التوازي، دون أن تشغل نفسها بعملية التأثير. ونفهم التوازي على أساس من علاقتي المشابهة والمخالفة؛ فلا تنفل الدراسة عن المقارنة الشكلية والمفصولة بين جعل تنوير الإنجليز، الذي ينسب إلى القرن الرابع عشر، وعمل برنيت الألفاني الذي ينسب إلى النصف الأول من القرن العشرين. ولكن المقارنة الشكلية والمفصولة - فما تؤكد الدراسة - لا تنفي التشابه على مستوى الدلالة الأصغر؛ إذ يعكس المصطلح رؤية لعالم الباطن، ويتناول كلاهما قضية حرية الإنسان وستره، من منظور بداية العصر الحديث عند تنوير، ومن منظور أزمة هذا العصر عند برنيت.

وتحسب دراسة رضوى علوش خطوة أبعد في اكتشاف أبعاد التجاوب والتناظر والتناقض الذي يطوي عليه التوازي، وذلك في دراستها عن «الإنسان والبحر». وهي دراسة تصل بين رواية إيرنست هينجواي الأمريكي «الشيخ والبحر» (١٩٥٢) ورواية إيفانوف الروسي «الكلب الأبيض» التي كتبت ما بين ديسمبر ونفاير (١٩٧٦ - ١٩٧٧). ولا تقتل رضوى علوش بالسؤال عما إذا كان الكاتب الروسي قد قرأ الكاتب الأمريكي، وبين روايتيهما حوالي ربع قرن، بل تتوجه مباشرة إلى دلالة الشكل الأدبي في الروايتين، بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أليولوجي، تجاه ظاهرة معينة، هي الموازنة بين الإنسان والوجود الطبيعي، الذي يمثله البحر في الروايتين.

ومع دراسة محمد محمد يونس عن «أدب الضمعة بين متوجهي الدلائل وأبي الفضل ليكالي» ينتقل هذا العدد إلى محوره الثالث، حيث يقع المقارنة بين الآداب الشرقية، وهي - في دراسة «أدب الضمعة» - مقارنة ترصد تأثير الشعر العربي القديم في الشعر الفارسي، وذلك من خلال إحدى مقدمات الملح عند الشاعر الفارسي منجوي (ت ٤٣٧ هـ) التي يصف فيها «الشمعة» وصفا تشخيصيا لافتا، لم يسبق إليه. ومع تقدير الدراسة لأصالة الدلائل، في وصف الشعر، إلا أنها تبحث من مصادر هذا الوصف في التراث الشعري العربي، وترصد عملية الانتقال التي تم بها التأثير، بعد أن أسهمت مقطعات أبي الفضل ليكالي (ت ٤٣٦ هـ) في تشكيل المقامة الوصفية للشاعر الفارسي.

وترصد دراسة محمد هريدي عملية تأثير من زاوية مغايرة، بين الأدب العربي الحديث والتركي، فتتوقف عند «الوفاة» في الرواية المصرية والتركية». وتبدأ الدراسة من رواية جيورجيا فلوريير «مدمام برفاري» لتتبع تأثيرها في الأدبين العربي والتركي، وذلك من خلال رائد من رواد الرواية العربية، في مصر، هو محمد حسين هيكل، في روايته «هكذا خلقت»، ورائد من رواد الرواية التركية، هو يعقوب قنري، صاحب رواية «فيلقيا قنراق»، أو «قصر الإبحار». وتعرض الدراسة للتشابه بين هذات الروايات الثلاث، الفرنسية والمصرية والتركية، على أساس من تأمل المحتوى النصي للبطلة، وما يتصل بهذا المحتوى من فجوة بين الخيال والواقع، أو ما يقرب عليه من انقطاع وراء التزاوت.

وتتأمل دراسة محمد هريدي مع دراسة محمد يونس في الدين المنهجى الذي يرجع إلى جهد محمد غنيمي خلال (١٩١٦ - ١٩٦٨) رائد الدراسات للمقارنة في النقد العربي الحديث. ولذلك يحمل هذا العدد بحثا لم ينشر، من أبحاث هذا الرائد الجليل، وهو دراسة مسيرة عن «مجنون ليلي بين الأدب العربي والأدب الفارسي»، مع تقديم لافروق شوشة الذي استخلص البحث من صورته كبرنامج خاص من برامج الإنعاش الثقافية في مصر، وفيه لأساذة وتقديرا لدوره الرائد. وتكمل دراسة غنيمي خلال - رغم صغر حجمها - المسيرة، ورغم تلخيصها لكثير من أفكار كتابه «الحياة الطائفية بين المذرية والصوفية» - المقارنة التاريخية التي تكشف عن محاولات «مجنون ليلي» وتنقله ما بين الأدب العربي والفارسي والتركي، وتؤكد تحوله إلى نموذج عالمي، يتجاوز الآداب الشرقية إلى الآداب الغربية.

وتتوقف سامية سعد في دراستها «قراءة في مجنون ليلي» عند أحد التجليات الغربية لنموذج «المجنون»، من خلال العمل الشعري «مجنون ليلي» للشاعر الفرنسي أوليجيرو. وتجادع سامية سعد عن الأعراف التاريخية المعهودة «التأثير» بجماعة التقليدي، لتركز على عمل

أرابجون، فقدم قراءة متميزة له. وتكشف القراءة عن تشكل العمل الشعري لأرابجون، من خلال عنصرين مترابطين للمضى، تتجاذب بينهما دلالة أساسية للحاضر، يصوغ التجاذب إرهاباً بالمستقبل الحلم، قرين إزرا التي لم توجد بعد.

وعنقى المحور الرابع - من هذا العدد - في تحليل التأثيرات الشرقية في الأدب الأوروبي. ويبدأ هذا التحليل بدراسة سهام أبو الحسن من «ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي». وترد الدراسة ظهور تأثير «الليالي» في المسرح الفرنسي إلى أوائل القرن التاسع عشر، أي الحقبة التي أعلن فيها الأدب الفرنسي ثورته المرتبطة الرومانسية، فكانت ألف ليلة رمزا للشرق الأسطوري في هذا الأدب. وتعرض الدراسة لمسرحيات فرنسية تعتمد على قصص من ألف ليلة، وأهمها قصة «شهر زاد» التي أحطت مكانا بارزا، انبثكت أصداءه الفرنسية على للمسرح المصري فيما بعد، خصوصا مسرح عزيز أباظة الشعري. ولكن هذه التأثيرات الفرنسية كانت تتم في إطار مسرحي باهر، يركز على الشرق الغريب، ذلك الذي يعاد إنتاجه لصالح متفرج يبحث عن العجيب، دون أن يتناقص الإبهام عن عناصر مفهومية سياسية واجتماعية لا علاقة لها بقصص ألف ليلة الأصلية.

ولا ينحصر هذا الشرق العجيب في المسرح الفرنسي بل يتجاوز به إلى الرواية. وتتوقف دراسة عبد المنعم شحاتة لتحليل «صورة مصر بين الأسطورة والواقع»، في الرواية الفرنسية، في الربع الأول من القرن العشرين. ولكن الدراسة تلاحظ تحولا في استقبال هذا النوع من الروايات، وتربط هذا التحول بانحسار موجة الرومانتيكية، وتشبع السوق الأوروبي بقصص الشرق. وتتأني الدراسة عند العناصر الدلالية في الروايات الفرنسية، تلك التي تستمد موضوعها من عالم مصر القديمة أو الحديثة. وتلاحظ الدراسة الخصائص الشكوكية لهذه الروايات، في مستويات الأحداث والخصائص والوصف.

وتتعلق دراسة لوسيان بورتية - وقد ترجمتها إيهال يونس عن الفرنسية - من الأدب الفرنسي إلى الأدب الإيطالي، ومن الربع الأول من القرن العشرين إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر، حيث «الكوميديا الإلهية» التي كتبها دانتي أليغييري ما بين ١٣٠٢ - ١٣٢١ م، وتعالج الدراسة موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية، وتبدأ من النتائج التي أشاعها آسبن بالايوس عندما أصدر كتابه عن الإسلام والكوميديا الإلهية، عام ١٩١٩. والوثائق الجديدة التي نشرها سيرولي الإيطالي، عام ١٩٤٩، في كتابه عن «المعراج» أو «سلم محمد». وتتمى دراسة لوسيان بورتية إلى مجموعة الدراسات التي تحاول تقليل أهمية الأثر الإسلامي في الكوميديا الإلهية، فصل من التأثيرات الغربية، خصوصا تأثير «إنابة» فريجيل. ولكن الدراسة لا تخلو سوى الاعتراف بما أحله دانتي من الفكر الإسلامي، ولا تترك إطلال دانتي على كتاب «المعراج» أو «سلم محمد» وإن كانت تؤكد - في النهاية - أن التأثير ينحصر - بالضرورة - إلى الحسبة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الخاصة ببلانتي.

وتتعلق دراسة مكارم العمري إلى جانب آسبن من الأدب الأوروبي، ليتوقف التحليل عند «مؤثرات شرقية في الشعر الروسي»، من خلال نتائج ميخائيل أيريتوف (١٨١٤ - ١٨٤١). وتهدف الدراسة إلى تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العربي والإسلامي في إنتاج ليريتوف الشعري، دون أن تفصل الدراسة بين ذلك التأثير والاهتمام العام بالشرق في الأدب الروسي، في القرن التاسع عشر. وتنتهي الدراسة - بعد التحليلات النصية للقصائد - إلى أن الجذاب الأدبي الروسي إلى الشرق العربي الإسلامي لم يكن مجرد مظهر للانبهار بالعجيب الغريب، كما حدث في آداب غربية مغايرة، بل كان نتيجة أسباب موضوعية. إذ وجد ليريتوف ملادا لنفسه - المتناقضة مع واقعها - في القيم الروحية للشرق العربي الإسلامي، دون أن يمنعه هذا الملاد من النظر إلى حضارة الشرق العربي، من خلال منظور رعب، قديم - في إنتاجه - صوريين متقاطعين للشرق العربي: الشرق القديم مركز الإشعاع الحضاري والمضي، والشرق الحديث الذي أصابه التأخر فأصبح طعاما للمستعمرين.

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة محمد علي الكردى عن «الشرق والغرب بين الواقع والأيدولوجيا» فضلل الدراسة تشويه رؤية الآخر أو تخفيفه بطريقة ذاتية، سواء كان هذا الآخر الشرق أو الغرب، من خلال بصوغتين من الدراسات عن الثقافة العربية الإسلامية. وابتداء هذا التحليل، يبدأ «الواقع الأدبي» من هذا العدد، ليحمل عرضا لرسالة جامعية عن «أثرت. س. إيلوت في و. ه. أودن» حصل بها باهر شفيق فريد على درجة الدكتوراه في سبتمبر الماضي، وتقريبا لصبري حافظ من ندوة الحوار العربي الأوروبي التي عقدت ببارموج (١١ - ١٦ أبريل ١٩٨٣).

الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي

عبد الحكيم حسان

وإذا لم يأت فرع من فروع المعرفة من الاضطراب في مفهومه ، وعدم التحديد في مناهجه والمجاهداته ما لقي الأدب المقارن . فالرغم من معنى ما يقرب من قرن على أسواله فرعا من فروع الدراسات الأدبية يتخوف به في كثير من البلدان ، فإن المشتغلين به لا يزالون أبعد ما يكونون عن الاتفاق على كلمة سواء يصلحده . ولعل هذا الخلاف يرجع أكثر إلى أن مفهوم الأدب المقارن ظهر مرتبطا بالترعة القومية في القرن التاسع عشر ، بالرغم مما يسلو عليه من مساحة العنالية التي تتضح في أهداله ، مما أوجد منذ البداية نوعا من عدم الاتساق بين المفهوم والأهداف . كان القرن التاسع عشر عصر محاولة التوفيق بين المتناقضات ، بين الهدم والبناء ، بين النقي والإيجاب ، بين العلم والدين ، بين العقل والقلب ، بين الماضي والحاضر ، وبين الاستقرار والتقدم . وما إن أتت نصف ذلك القرن حتى كانت كل أمة أوروبية تقريبا ، تحاول أن تحقق بطريقتها الخاصة ، وفي ظل ظروفها الفكرية والثقافية والدينية الخاصة ، مفهوما لتلك العبارة العنصرية التي كانت تزود على أسنة دارسي الأدب وغيرهم من المفكرين ، وهي عبارة « الأدب المقارن » . غير أن سيطرة الفكر والثقافة الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، وما تميز به العقلية الفرنسية من لفرة كلاسيكية على التطوير ، مكّن فرنسا من أن تفرس في أسريات القرن التاسع عشر مفهوما للأدب المقارن يلتقي - جزئيا على الأقل - مع أفكار الانحيازات السائدة في الأفكار الأوروبية ، مما يسر لهذا المفهوم أن يكتسب لنفسه أرضاً جديدة في أكثر البلاد الأوروبية ، معبراً بذلك عن اتجاه أوروبي في الأدب للمقارن .

وإذا كان تيجم « الذي أخرج كتابا بعنوان « الأدب المقارن » (١٩٣١) عرف فيه بهذا الفرع من فروع الدراسات الأدبية ، وحده فيه مبادئه ، وبين ما يحتاج للدراسة فيه » - « جريار » في كتيبه التعليمي الذي صدر في منتصف هذا القرن مع مقالة قصيرة لـ « جان -

وقد استكلت صياغة هذا المفهوم خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . ومن أهم من أسهموا في تحديد هذا المفهوم الفرنسي « بالنسبرجيه » في تقديمه للعدد الأول من مجلة « الأدب المقارن الفرنسية » (١٩٢١) بعنوان « الأدب المقارن : الكلمة والشيء » .

دراسة من النوع الأول، ودراسة من النوع الثاني. ولا كان الجواب لايد أن يكون بالنق فانه يتضح أن الأدب العام الذي حذله هـ فان تيجم هـ الباب الثالث والأخير من كتابه م يسهم إلا في إضفاء كم كبير من الفروض وعدم التحديد على مفهوم الأدب للقران نفسه. وتكشف الطبقات المتأخرة عن عصر عدم الإقناع في هذا التفريق بين الأدب للقران والأدب العام. فيرى هـ وريماك هـ أن هـ ان تيجم هـ تنفى على الأدب العام بقدا جغرافيا أوسع من الجعنين الجغرافيين للأدب القومى والأدب للقران هـ بحيث يشمل نطاقا أوربيا أو شاملا للقرانيين. وهو لذلك يأمل أن يطرح مصطلح الأدب العام ما أمكن. إنه يعنى أشياء مختلفة كثيرة بالنسبة لكثير من الناس^(١). ويعترض هـ رينيه ويليك هـ على ترويج هـ فان تيجم هـ للأدب العام هـ ويرى أنه والأدب للقران متداخلان بالضرورة^(٢). بل إن هـ جويار هـ نفسه يضطر إلى الاعتراف بأن المعى الذى حدد للأدب العام ينطبق على الأدب للقران^(٣).

ويميل الفرنسيون في دراساتهم للقرانة إلى للسائل الى يمكن الوصول فيها إلى حلول علمية قائمة على الأدلة الواقعية. وهم لذلك يتجهون إلى استبعاد النقد الأدبى من ميدان الأدب للقران.

إنهم ينظرون شلدا إلى الدراسات التى تقوم على مجرد المقارنة هـ أى التى تتكى بالكشف عن أوجه التشابه والتقابل. وانطلاقا من هذه الحقائق العلمية هـ يحلر كل من هـ كاريه هـ و هـ جويار هـ من دراسات التأثير على أساس أنها قائمة غير مؤكدة هـ ويفضلان التركيز على قضايا مثل الاستقبال والوسائط والحولات الخارجية والمواقف تجاه بلد ما في أدب بلد آخر في فترة معينة هـ لأن مثل هذه القضايا يمكن أن تقام على طولها أدلة واقعية قطعية.

هكذا عانى المفهوم الفرنسى للأدب للقران منذ نشأته من عدد من أوجه القصور كعدم التحديد والخضوع للزعة التاريخية هـ والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع هـ وعدم التناسق بين المطلق القومى والمحدد العالى هـ وغير ذلك مما سيتكشف المزيد منه خلال الصفحات القادمة. وكانت النتيجة الطبيعية أن احتضت العوامل المؤثرة في الأدب للمكان الأول من هاية الباحثين المقارنين هـ في حين احتل الأدب نفسه وهو موضوع الدراسة للمكان الثانى. وبالإضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم الفرنسى تجربة العمل الأدبى أثناء دراسته هـ بحيث لم تعد دراسته هـ بوصفه عملا فنيا متكاملا هـ أمرا يمكنه حسب النتائج وطرق التناول التى عطلها الفرنسيون هـ وبذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة للقرانة.

كان من الطبيعى أن تنتهى الظروف التى أحاطت بنشأة الأدب للقران في القرن التاسع عشر إلى هذه النتيجة. وكان أهم هذه الظروف جميعا سيطرة منهج البحث في التاريخ وسيادة الفلسفة الوصفية. أما منهج البحث في التاريخ فقد اكتمل في القرن الثامن عشر. وقد تم في هذا القرن من البحوث التاريخية ما جعل القرن التاسع عشر أكثر القرون جميعا نزوعا إلى التاريخ. ويمكن تلخيص

مارى كاريه هـ عرض فيها تعريف الأدب للقران. ونظرا لصور هذا الكتاب الأخير متأخرا نسبيا هـ وبعد أن تحدثت معالم الاتجاه الأمريكى في الأدب للقران هـ فإن من الممكن أن ينظر إليه على أنه يمثل الكلمة الأخيرة في المفهوم الفرنسى للأدب للقران.

يعرف هـ جويار هـ الأدب للقران بأنه تاريخ الملاقاة الأدبية الدولية. فالباحث للقران يقف على الحدود اللغوية والقومية ويراقب مبادلات الموضوعات والفكر والكب والعواطف بين أديين أو عدة أداب هـ ومن ثم هـ فإن منهجه في البحث يجب أن يتطابق مع تباين بعونه^(١). وهو بذلك يحدد مفهوم الأدب للقران بأنه دراسة لملاقات أدب ما يقتره فيها وراء حدوده اللغوية والقومية. وهذه العلاقات تاريخية بالضرورة بما يحتم دراستها على أساس للنهج التاريخى في البحث. وبذلك يكون الأدب للقران بناء على هذا المفهوم الفرنسى فرعاً لتاريخ الأدب هـ بل إن هذا ما قرره أساتذة هـ جويار هـ وجان هـ مارى كاريه هـ في تقديمه لكاتب تلميذه هـ إذ قال هـ إن الأدب للقران فرع من التاريخ الأدبى هـ لأنه دراسة الملاقاة الروسية الدولية^(٢). وبالرغم من وصفه هذه الملاقاة بالوصف والدولية هـ فإن ذلك يبنى أن لا يعيننا من ارتكاز هذين التعريفين على زعة قومية واضحة. أما تعريف هـ كاريه هـ فإنه يجعله الأدب للقران مجرد فرع لتاريخ الأدب يعمل من دراسة الأدب القومى مركزاً أساسياً للأدب للقران هـ أى أن الأدب للقران حسب هذا التعريف دراسة الأدب القومى في علاقاته بالأداب الأخرى. فيها انتهت الدراسة للقرانة إلى أفاق عالية فإن منطقها يظل مع ذلك قريباً. وأما تعريف هـ جويار هـ فإنه لا يكتفى بوصف الحدود التى يقف عليها الباحث للقران هـ واللغوية هـ على ما يشير جعل اللغات وحدها حدوداً فاصلة بين بعض الآداب وبعض من جلد^(٣) هـ بل يضيف إلى ذلك وصف هـ القومية هـ بما في ذلك من اعتراف صريح بالمرکز القومى للأدب للقران هـ مع أن القومية فيها يبدو لا تريد على أن تكون عاملا مصاحبا في التمييز بين بعض الآداب من الوجهة الأكاديمية على الأقل.

وبالإضافة إلى هذه الصبغة القومية للمفهوم الفرنسى للأدب للقران هـ نجد هذا المفهوم يعانى من عدم التحديد بين الفرنسيين أنفسهم. فقد تحدث هـ فان تيجم هـ في كتابه للشار إليه أنفا من الأدب العام هـ ورفق بينه وبين الأدب للقران بأن هذا الأخير هـ ويلرس في الغالب علاقات ثنائية هـ أى علاقة بين عنصرين فحسب هـ سواء أكان هذان المتصهران كتابين أم كاتبين أم طائفتين من الكتب أو الكتاب أم أديين كاملين^(٤).

أما هـ الأدب العام هـ فيستل في طائفة من الأبحاث تتناول الواقع المشتركة بين عدد من الآداب سواء في علاقاتها للثقافة هـ أو في انطباقها بعضها على بعض^(٥). فهذا تعريف يعوم هـ كما هو واضح هـ على قضية شكلية بجدة حتى أن الأدب للقران يدرس علاقات ثنائية هـ وأن الأدب العام يدرس علاقات مشتركة بين أكثر من أديين. ويترب على ذلك سؤال عن وجود فرق في المنهج بين

ما حققه مؤرخو النصف الثاني من القرن الثامن عشر نفاً على :

- (أ) توضيح فكرة التقدم بوصفها مفتاحاً لفلسفة التاريخ .
- (ب) إيجاد منهج لجمع المادة وتصنيفها ، ونقلها ، وتصنيفها .
- (ج) توسيع مضمون الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية .

لقد كان لتوضيح فكرة التقدم تأثير كبير على تشكيل العقل الحديث ، إذ ليست هناك مقابلة بين التفكير القديم والتفكير الحديث تبدل في أهميتها للمقابلة بين النظرة إلى الخلف والنظرة إلى الأمام . فقد نظر الأقدمون إلى المصوّر السابقة نظرتهم إلى المصوّر الذهنية التي لم يعد لها مرجع .

وكان الناس في القرون الوسطى ينظرون إلى أي عصر سابق على أنه أسوأ من عصرهم . وكذلك فعل الناس في عصر النهضة والإصلاح . أما في القرن السابع عشر فقد بدأ الناس ينظرون إلى الأمام لا إلى الخلف ويتطلعون إلى حياة أفضل . ويرجع ذلك إلى انتصار العلم الذي وضع أمام الأوروبيين آفاقاً لم يعرفوها من قبل ، وأتاح لعصرهم من الإمكانات ما لم يكن لعصر سابق . ولم يقترب القرن السابع عشر من نهايته حتى أدرك أسوأ الناس في أوروبا ، أن معاصريهم أقلوا في معرفتهم بالطبيعة أشهر علماء المصوّر السابقة . ولكن لما كان هناك من لا يزالون يصيرون بالأقدمين فقد انشكروا مع أنصار الجديد في معركة ضارية ، كان من نتائجها انتشار فكرة التقدم على نطاق أوسع مما أكسبها من المؤمنين بها أصحاب ما كان لها من قبل . وبعد أن كانت فكرة التقدم قاصرة على ميدان العلم ، تعدت إلى ميادين المعرفة الأخرى بحيث أصبحت نظرية قائمة بذاتها تدّين بها الجماهير لا الباحثون وحدهم .^(٩)

وفي سنة ١٧٢٥ أخرج «فيكو» الإيطالية الطبعة الأولى من كتابه «مبادئ علم جديد يعالج الطبيعة العامة للأمم» . وقد حاول في هذا الكتاب أن يكشف القوانين التي تحكم تطور التاريخ . وقد انتهى إلى أن تاريخ الإنسانية ينقسم إلى ثلاث مراحل هي مرحلة الألوحيّة ومرحلة البطولة والمرحلة الإنسانية ، وأن لكل مرحلة منها قوانينها وعاداتها ونظمها المميزة لها . وكان من أبرز أفكار «فيكو» في هذا الكتاب فكرة العقل الجماعي . ذلك أن معاصريه ومن سبقوه من المؤرخين فهموا تطور التاريخ إما على أنه نتيجة مباشرة لتدخل القادري ، أو على أنه من عمل عبقرية كبار المشرّعين . أما هو فقد استبدل بذلك فكرة العقل الجماعي بوصفه الباحث والمطور للحضارات . وقد كانت فلسفة «فيكو» في التاريخ سابقة لعصرها ، ولذلك لم تقدر قدرها إلا نفاً بعد .

ومع ذلك فقد كانت فرنسا هي مهد كتابة التاريخ على أساس منهجي سليم . وقد ساعدنا على ذلك أنها كانت مركز الاهتمام بالعلوم الاجتماعية . ولما كان جمع المادة التاريخية وتصنيفها يتطلب جهداً كبيراً لم يكن متاحاً إلا في الأديرة ، فقد قام رهبان القديس «مور» في باريس بمهمة اللهمة منذ أواخريات القرن السابع عشر . غير أن

هؤلاء الرهبان وجهوا عناية فائقة إلى التفاصيل ، وأغفلوا النقد الداخلي للوثائق كما غفلوا عن التطور العام للتاريخ ، واضعين بذلك جرثومة ما أصاب منهج البحث في التاريخ أثناء القرن التاسع عشر من تحجر وشكيلة .

وكما كان لفرنسا الفضل في وضع قواعد جمع المادة التاريخية وتصنيفها ونقلها ، كان لها الفضل أيضاً في توسيع مضمون الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية ، وقد أدى «فولتير» ومدرسته دوراً رائداً في هذا الصدد . فقد أبرز في كتاباته التاريخية سجل الأمم ونموها وتدهورها ، ونفاساتها ورذائلها ، وقوانينها وعاداتها ، وسلوكها وأدائها ، وتركيبها الاجتماعي ثم علومها وفنونها مع تفسير ذلك كله بالكشف عن قوانين تطورها . وبالرغم مما انطوت عليه كتابات «فولتير» التاريخية من عيوب ظن إليها معاصروها فإن مدرسته خطت بالدراسات التاريخية خطوة واسعة إلى الأمام ،^(١٠) وكانت جهودها خلال القرن الثامن عشر هي التي مهدت لأن يكون القرن التاسع عشر - كما قلنا - أكثر العصور جميعاً عناية بدراسة التاريخ وفلسفته .

وقد انتهى الإصراف في استخدام منهج البحث في التاريخ خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى أن يتحول البحث في التاريخ إلى مجرد اكتشاف للماضي ، بما يتضمنه ذلك من ولع بالتفاصيل ، وتركيز على حشد الحقائق للمنزلة ، على أمل أنها ستشيد يوماً ما هرم المعرفة الأكبر . وبذلك انقلب منهج البحث في التاريخ إلى نزعة تاريخية زائفة ، لا ترى أن هناك حاجة إلى نظرية لدراسة الماضي ، وأن الحاضر لا يمكن أن يدرس دراسة منهجية . وقد ترتب على ذلك الانصراف عن تحليل الأدب ونقده ، وإلى الاهتمام بالجوانب الجمالية في العمل الأدبي ، وإلى الاتجاه إلى الشكل ، ومن ثم فرضي القيم .^(١١) في ظل هذه الظروف ، نشأ لفهوم الفرنسي من الأدب القديم ، فاحتل كل خصائص منهج البحث في التاريخ وانعكست فيه الاتجاهات الدراسات الأدبية في هذه الفترة .

إلى فرنسا أيضاً ترجع نشأة الفلسفة الوضعية-العامل الثاني الذي شكل تطور المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن : حاول «كومت» ، مؤسس هذه الفلسفة ، أن يوفق بين فروع المعرفة على أساس من المنهج العلمي . وكانت أفكاره دعاءه فخراً أنه وسع من استخدام منهج البحث في العلوم الطبيعية ، ليشمل بالإضافة إليها التاريخ والسياسة والأخلاق ، مبتكراً بذلك علم الاجتماع الجديد الذي جعل منه علماً وضعياً . فقد رأى «كومت» أن الفكر الإنساني يمر في تطوره بمراحل ثلاث ، هي المرحلة الدينية ، والمرحلة الميتافيزيقية ، والمرحلة الوضعية^(١٢) . ورأى أن الظواهر في المرحلة الدينية تفسر على أنها خاضعة لكائنات غير بشرية ، فتعزى الأحداث السياسية إلى القدر ، ويُعتقد أن الحكام إنما يمكنون بمقتضى حق إلهي . وفي المرحلة الميتافيزيقية تغلب المبادئ التجريدية على القوى غير البشرية ، فتصل الطبيعة محل الأروحية وترتكز السلطة السياسية على أساس من الحق الطبيعي والسيادة العامة . أما في المرحلة الوضعية فيمهد الناس إلى تفسير الحقائق من خلال علاقات بعضها ببعض وعلاقاتها بمقتضى

أهم، وتدرس الظواهر الاجتماعية بنفس الطريقة التي تدرس بها ظواهر الكيمياء والطبيعة^(١٧).

وكان من نتائج هذه الفلسفة الوضعية أن غولت الواقعية في الأدب إلى طبيعية، فالتحق الناس إلى تقليد مناهج البحث في العلوم الطبيعية في دراستهم للأدب. ويزيد من الضغط استخدمت هذه المناهج في تفسير الظواهر الأدبية بواسطة مسبباتها الخيمية في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية. بل قد حاول باحثون آخرون إدخال المناهج الكمية للعلوم إلى دراسة الأدب فاستخدموا الإحصاء والجداول والرسوم. بل قد كان هناك اتجاه أكثر طموحا حاول استخدام المفاهيم البيولوجية في تتبع نشأة الأدب؛ فقد تصور «بروتير» تطور الأجناس الأدبية على أسس شبيهة بتطور الأجناس الحية. وهكذا أصبح دارسو الأدب علماء أو أشباه علماء. ولكن لما كان دخولهم إلى ميدان العلم قد جاء متأخراً، وكانت المادة التي يدرسونها لا تستجيب بطبيعتها للتمهيد العلمي، فقد أصبحوا علماء من الدرجة الثانية يضطرون إلى الإحساس لموضوعهم ولا يهتمون على مناهجهم إلا آمالاً غامضة^(١٨). فإذا كانت النزعة التاريخية قد انجذبت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى مجرد تجميع الحقائق غير المتقاطعة فقد افترست الفلسفة الوضعية وجوب ضمير الأدب على أساس من منهج البحث في العلوم الطبيعية. وهكذا تجمع هذان المعلان ليصلا من الدراسات الأدبية بعامة دراسات علمية تنظر إلى ظواهر الأدب نظرتها إلى حقائق العلوم وتتدرسها على أساس منهج البحث في العلوم. ولذلك تحول تاريخ الأدب إلى علم، وأصبح النقد الأدبي بصيغة علمية صارخة. أما الأدب المقارن فقد تجاوز تأثير هذين العاملين إلى طبيعته، ليحدد مفهومه الذي كان لا يزال آنذاك في دور التكون، فكان أن ظهر المفهوم الفرنسي الذي اكتمل في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

غير أن رد الفعل ضد تاريخية القرن التاسع عشر وفلسفته الوضعية غير المتماخ بالنسبة للدراسات الأدبية خلال النصف الأول من القرن العشرين تغييراً كبيراً، فأرجع إليها طابعها الأدبي الذي يتم أول ما يتم بالنص النقدي الجمالي في الأدب، ومهد لظهور مفهوم جديد للأدب المقارن اكتمل في منتصف هذا القرن هو المفهوم الأمريكي. إن أهم ما يميز به المفهوم الأمريكي للأدب المقارن أنه من ناحية استجابة للمتغيرات الفكرية والمنهجية التي تطورت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وأنه من ناحية أخرى محاولة لتلاقح أوجه التقصير في المفهوم الفرنسي، التي أشرنا إلى بعض منها فيما سبق. إن هذه المتغيرات الفكرية والمنهجية تتمثل في للمذهب الشكل وامتطور إليه من فكر بنوي. فقد ظهر للمذهب الشكل في روسيا سنة ١٩١٦. وكان في أساسه حركة معارضة للنزعة الصليبية في النقد الأدبي الروسي. ثم أصبح في ظل البلاشفة احتجاجاً ضد المادية التاريخية أو هرواً منها. ولذلك أخذت هذه المدرسة سنة ١٩٣٠، ولم يق من يمارسها في روسيا. لقد فهم الشكليون العمل الأدبي على أنه «مجموع كل الوسائل المستخدمة فيه، أي العروض والأنسبب والتأليف وكل العناصر التي تسمى عادة «شكلاً». ولكنهم يضيفون

إلى ذلك أيضاً إختيار الموضوع، وتصوير الشخصيات، والبيئة والحبكة، وكل ما ينظر إليه عادة على أنه «مادة». كل هذه الوسائل ينظر إليها الشكليون على قدم المساواة على أنها وسائل فنية لتحقيق تأثير معين. وهذه الوسائل جميعاً ذات طبيعة مزدوجة تقوم على التنظيم من ناحية والشقوى من ناحية أخرى. فإذا استخدم الشاعر مثلاً عنصراً لغوياً (صوتاً أو جملة أو تركيباً... الخ) كما يستخدم في اللغة العامة فإنه لا يثير في هذه الحالة أي انتباه. ولكنه بمجرد أن يشوهه باختصاصه لتنظيم آخر غير التنظيم العام، فإنه يجذب إليه الانتباه، ويجعله بذلك موضوعاً للإدراك الجمالي. ولقد واجه الشكليون الروس بمسح ووضوح مشكلة تاريخ الأدب بوصفه فرعاً متميزاً عن تاريخ السلوك والحضارة، متمكناً من مرآة الأدب. وبتأنيدهم بالجمعية البيولوجية والمركسية - مع رفضهم مذهبيها العلمية - كتبوا تواريخ الأشكال الأدبية كتابة أدبية خالصة. فعارض الأدب بكتبيتهم هم عن تاريخ التراث الأدبي. وكل عمل أدبي يدرس في ضوء عقليته من الأعمال الأدبية السابقة، أو على أنه رد فعل ضدها، لأن الشكلين نظرنا إلى نشأة الأدب على أنها نشأة ذاتية لا تتصل بتاريخ المجتمع أو بالتجارب الفردية للمؤلفين إلا بملاقات خارجية. وكان من خط تشيكوسلوفاكيا أن تستقبل واحداً من أكثر أعضاء المدرسة الشكلية الروسية أصالة، وأغزهم إنتاجاً، هو «رومان جاكوبسون». وقد أقام «جاكوبسون» صلات مع حلقة براغ التي كان لها رد فعل سالب ضد المناهج التاريخية واللغوية والنفسية السائدة آنذاك في دراسة الأدب. فقد نظمت حلقة براغ للغوية سنة ١٩٢٦، وطبق أعضاءها مناهج الدراسة الأدبية التي طورها الشكليون الروس على المواد الجديدة، ولكنهم حاولوا أن يصوغوها بطريقة أكثر فلسفية. وفي حلقة براغ حل للمصطلح «البنوية» على المصطلح «الشكلية» وجمع أعضاءها بين طريقة التأويل الشكلية الخالصة وبين المناهج الاجتماعية والملمبية.^(١٩)

وأعلنت «البنوية» تطوراً في هذه الفترة في أوروبا وأمريكا دون أن يكون هناك اتصال بين حركتها على شاطئ الأطلسي. وكان «برسي» الذي يستلهمه «ليني شتراوس» كثيراً، أول من طور الأفكار البنوية في الأنثروبولوجيا اللغوية في أمريكا. وحلها حلوه تحليله «سايبر» الذي أخرج كتاب (اللغة) سنة ١٩٢١، وكشف عن أهمية الفيلسوف الإيطالي «كروتشي» في بناء البنوية؛ ثم جاء «بولوميلك» الذي أخرج كتابه (اللغة) سنة ١٩٣١، وأسس المنهج القوي في جامعة «ييل»، متفقاً مع مدرسة «كوبنهاغن»، ومعارضاً حلقة براغ في البحث عن الخصائص المميزة للوحدات اللغوية. وسجن هاجر «جاكوبسون» أحد يمثل حلقة براغ إلى أمريكا استقر في جامعة «هارفارد»، وجعلها مركزاً لأفكار حلقة براغ، مما أوجد صيدماً في بداية الأربعين «ييل» و«هارفارد»، ولكن تطور نظرية الاتصال، ودخول القلائس الريغية في الدراسات اللغوية، ساعداً على التقليل من الفروق بين المدرستين، فقام من التوفيق بينها منج مشترك ساد الفكر الأمريكي كله تحت اسم «البنوية» يتميز بالتحليل المنطوق القائم على مقاييس موضوعية، والاتحاد على القيم الخلائقية والانداد عقلاً لا عرضاً.

ويلخص بحث «رينيه ويليك» «آزمة الأدب المقارن» الذي ظهر في هذه الفترة^(١٧) بمآخذ الاتجاه الجديد في الأدب للمقارن على المفهوم الفرنسي في نقاط ثلاثة، هي عدم وجود تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه، وعدم التركيز على العمل الأدبي في الدراسة، والانتقاع بعوامل قومية. فقد رأى «ويليك» أن البرامج التي وضعها رواد المفهوم الفرنسي لم تستطع أن تقدم موضوعاً واضحاً ولا منهجاً محدداً. فقد اتفقا الأدب المقارن بمنهج قديم للبحث، ووضعوا على كاهله اليد الميتة لحقائفة القرن التاسع عشر وعلميته ونسبته التاريخية. كما أن محاولة «فان تيجم» التفريق بين الأدب للمقارن وبين الأدب العام لم تنجح؛ لأنها ضيقت مجال الأدب المقارن، بحيث قصرت على دراسة ما هو أجنبي في الأدب، فأصبح مجموعة غير متساكة من النشطاء وشبكة من العلاقات، لا تتأمن تنظيم، متعزلة عن الكل ذي المعنى. كما رأى «ويليك» في المحاولة للتأخرة لكل من «كاريه» و«جويار» توسيع نطاق الأدب المقارن يجعله يشبه دراسة النزعات القومية والأفكار التي تركتها أمة عن أخرى فرضاً لتعاضد غير أدبية على الأدب المقارن. والسبب في ذلك يرجع إلى أن «فان تيجم» واتباعه نظروا إلى دراسة الأدب – تحت تأثير وضعية القرن التاسع عشر – على أنها دراسة للمصادر والتأثيرات مؤمنين بالتفسير السببي، وبستيرهم تبع الأغراض والموضوعات والشخصيات والمواقف والحجبات.. الخ إلى مصادر أقدم تاريخاً. وأشيراً رأى «ويليك»، أن النزعة القومية التي تبرز في كتابات كثير من رواد المفهوم الفرنسي للأدب المقارن، أدت إلى نظام غريب من «إسالة الخطاب» الثقافي، من أجل إقامة أهرام من الفضل لأمة ما، من طريق إثبات أكبر جلد من مظاهر التأثير من جانبها في أمة أو أمة أخرى، أو بإثبات أن الأمة التي ينسب إليها المؤلف قد تمثلت كتاباً أجنبياً عظيماً أحسن مما فعلت أمة أخرى. وأشار «ويليك» إلى أن ذلك يظهر بسلاجة في القائمة التي وضعها «جويار» في كتيبه التعليمي، والذي يجد فيه مريعات فارغة لرسائل لم تكتب بعد من روتشار في إسبانيا، وكورن في إيطاليا، وباسكال في هولندا، وهكذا. ويقول إن كثيراً من الباحثين ادانوا دراسات الحبسات الإلكترونية هذه، وأعلنوا بطلانها لا مستندة في مقارنة الآداب.

كان مقال «ويليك» هذا بمثابة إعلان رسمي بمولد مفهوم جديد للأدب المقارن يمكن تسميته في مقابل المفهوم الفرنسي بالمفهوم الأمريكي، وإن كان ظهور هذا المفهوم الجديد، لم يؤد إلى انتشار للمفهوم القديم الذي لا يزال العمل جارياً على أسامه في كثير من الجامعات حتى الآن:

وقد صدر عن المقارنين الأمريكيين عدل من تعريفات الأدب المقارن من وجهة نظر هذا المفهوم الجديد، فقد عرفه «ريماك» بأنه «دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الآداب من ناحية، والمجالات الأخرى المعرفة والاعتقاد والفنون (الرمز والنحت والمجهر والموسيقى مثلاً) والفلسفة والتاريخ والعلوم

إن «البنوية» مفهوم موغل في التجديد، يختلف تصوره من ذهن إلى ذهن؛ ولذلك يصعب تعريفها، ويمكن عادة بوصفها وبيان خصائصها. وهي تقوم أساساً على علمي التحليل والتركيب. ومن خلال هاتين العمليتين ينتج لنا شيء جديد هو «قابلية الفهم». وعلى هذا فإن التأمل أو الإدراك الباطني ليس «انقطاعاً» عن العالم، ولكنها صاع حقيق لمام آخر نفسي، لا نسخاً للأول وإنما لجله قابلاً للفهم والإدراك^(١٨)، من هنا يوضح الاختلاف بين البنوية ومنهج البحث في التاريخ. فهي صارت فكرة الصدام بين بنية وأخرى خارجة عنها، على عكس منهج البحث في التاريخ الذي يقوم على فكرة الصراع داخل الشيء الواحد. ثم إن البنية شبكة من العلاقات الوظيفية تكشف عن الأسباب في إطار الكل القائم، وتتأ في ضوء الحركة العادية للعلاقات في داخلها، بخلاف منهج البحث في التاريخ الذي يجعل السابق سبباً للاحق، ومن ثم، فليس هنالك مجال لتطبيق منهج البحث في التاريخ على العلوم الإنسانية، إذ لا يوجد فيها طابع السبق واللاحق.

ومن وجهة نظر البنوية، تركز الدراسات الأدبية بصفة عامة على تحليل العمل الأدبي إلى عناصره المكونة له. ولما كانت هذه العناصر ليست إلا وسائل لتحقيق نوع معين من التأثير الجمالي، كان لابد من إعادة تركيبها لاكتشاف بنية العمل الأدبي ككل. أما التركيز على دراسة العوامل المحيطة بالعمل الأدبي، كما كانت للدراسة تتم على أساس النتج التاريخي وفي ظل الفلسفة الوظيفية، فإن ذلك يؤدي إلى تبسيطها كشأنها ضارة بالدراسة الأدبية الصحيحة؛ وأولاهما إسالة العمل الأدبي للرحلة الثانية من الاهتمام؛ لأن للرحلة الأولى قد احتلتها الظروف المحيطة بالعمل الأدبي، والأخرى تجزئة العمل الأدبي حسب نوعية الظروف الموضوعية تحت الدراسة، ودراسة تفصيلى بالعمل الأدبي في سبيل أشياء خارجة عنه لا يمكن أن تكون دراسة أدبية صحيحة؛ لأنها تحمل صفة الأدبية في موضوع دراستها، وتستبدل العلم بالقد والإدراك العقلي بالإدراك الجمالي. من هنا كان النصف الأول من القرن العشرين فترة رددت أعمال ضد وضعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ فالحرركات والتجديدات الأكاديمية والنقدية في القرن العشرين التي تختلف فيها بينا من حيث مناهجها وأهدافها – مثل كروتشكي واتباعه في إيطاليا، والشكلية الروسية وقروعهما وتطوراتها في بولندا

وتشيكوسلوفاكيا، وعلم الأسلوب الألماني الذي كانت له أصداء في البلاد الناطقة بالإسبانية، والنقد الوجودي في فرنسا وألمانيا، والنقد الجديد في أمريكا، ونقد الأسطورة للمستوحى من الأنماط الوضعية لـ «بونيه»، وحتى التحليل النفسي الفرويدي، كل هذه أياً كانت عيوبها، وأوجه القصور فيها، تجتمعت في رد فعل واحد ضد الحقايق الخارجية والاتجاه التجزيئي. ونتيجة لذلك ظهر في منتصف القرن العشرين مفهوم أمريكي للأدب المقارن في مقابل المفهوم الفرنسي الذي كان وليد اتجاهات القرن التاسع عشر التي مر ذكرها.

المقارن من حيث المنهج ، مما أدى إلى اختلاط المفاهيم والمناهج بين هذين الفرعين من فروع الدراسات الأدبية . لكن بالرغم من ذلك ظل الأدب العام يدرس في بعض الجامعات الأمريكية إلى اليوم دون تفریق حاسم بين مفهومه ومفهوم الأدب المقارن . وهناك مجلة علمية تضم الفرعين في عنوانها ، وهي «الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام»

Yearbook of Comparative and General Literature.

ثانياً : إن التعريفات التي وضعها المقارنون الأمريكيون للأدب المقارن لا تتسم بالوحدة الشاملة ، إذ يظهر فيها طابع الازدواجية ؛ ذلك أن الأدب المقارن حسب هذا المفهوم هو أولاً المقارنة بين الآداب ، وهو ثانياً مقارنة الأدب بغيره من وسائل التعبير الإنساني . ومن حق العقل الذي يريد أن يتصور مفهومها ما ، أن يطالب باتسام ذلك المفهوم بالوحدة ؛ لأن هذه الازدواجية تؤدي إلى تكون مفهومين لا مفهوم واحد في ذهن .

ثالثاً : بالرغم من أن المفهوم الأمريكي يستمر ما يلاحظ في كتابات رواد المفهوم الفرنسي من رعة قومية ، عبثاً من خلفات القرن التاسع عشر ، فإن كثيراً من المقارنات الأمريكيين توردوا في قومية من نوع آخر ، تتمثل في نظرتهم لخاصة إلى التراث الأدبي الغربي بوصفه متعلقة مميزة بلدانها في نطاق الدراسات للمقارنة ؛ فالإنسان لا يرى كبير معنى في ذلك التحديد الذي أورده - على سبيل المثال - «روبرت ج . كليمنسي» لحدود الأدب المقارن أو أبحاثه الثلاثة ، وهي محور التراث الغربي الذي تتم المقارنة بين بعض آدابه والبعض الآخر ، ثم محور الشرق والغرب ، وأخيراً محور الآداب المللي^(١) . أفلا نحتمل الاختبارات الأكاديمية والاختبارات الإنسانية جميعاً صرف النظر عن المحورين الأولين والاكتفاء بالتراث محورا وحيداً للأدب المقارن ؟

ومع ذلك ، فإن النجاح الكبير الذي حققه للمفهوم الأمريكي للأدب المقارن في السنوات الأخيرة ، ومشاركة الكثير من أمم الشرق في مجال الدراسات للمقارنة فكراً وتطبيقاً ، والتقدم لمراحل الذي حققته وسائل الاتصال بين الشعوب ؛ كل ذلك يوجب بقدرة هذا للمفهوم الجديد على التخلص من هذه العيوب ، والمضي في طريقه لتحقيق المزيد من النجاح .

الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والدين .. الخ) من ناحية أخرى . باعتصار هو مقارنة أدب بأدب آخر أو آداب أخرى ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنساني الأخرى^(٢) ، وعرفه «ابن الدريج» تعريفاً قريباً من هذا فقال : «من الملتق عليه الآن بصفة عامة أن الأدب المقارن لا يقارن الآداب القومية بمعنى أن يضع أحدها لإزاء الآخر ، ولكنه بدلاً من ذلك يقدم منهجاً لتوسيع نظرة الإنسان في تناوله للأعمال الأدبية المعنية . إنه طريقة للنظر إلى ماوراء الأمر الضيق المحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات في الثقافات القومية المختلفة ، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنساني . باختصار يمكن تعريف الأدب المقارن بأنه دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر هذين التعريفين أن المفهوم الأمريكي للأدب المقارن يتميز عن المفهوم الفرنسي بشيئين ؛ أولاً أنه يحاول أن يعادى تلك للمنهج التي اعتُملت على للمفهوم الفرنسي ، والتي لخصها تلخيصاً حسناً مقال «ويليك» كما مر . والآخر أنه يوسع من مجال الأدب المقارن عن طريق تقديم مفهوم أوسع للعلاقات الأدبية من ناحية ، وعن طريق توسيع نطاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب والمجالات الأخرى للتعبير الإنساني من ناحية أخرى . وقد راجع هذا للمفهوم في أمريكا وخارجها ، واتسع نطاق الدراسات للمقارنة القائمة على أساسه وخاصة في السنوات العشرين الماضية .

إن للمفهوم الأمريكي للأدب المقارن يستمد سبب وجوده من كونه فكرة إصلاحية لمفهوم يمدى أنه قد تأخر به الزمن وأصبح أساسه الفكري جزواً من الماضي . ومن ثم فإن من حقنا أن نتوقع أن يكون هذا المفهوم بمنجاة من العيوب التي أنكرها . فهل حقق المفهوم الأمريكي هذا الهدف ؟ أما أن هذا للمفهوم الجديد ، يمثل خطوة إلى الأمام في ميدان الدراسات الأدبية المقارنة فهذا مما لا شك فيه . ويمكن شامداً على ذلك أن منجى البحث الذي يركز عليه هذا للمفهوم الجديد يمد من أحدث ما انتهى إليه الفكر الإنساني ؛ لأنه تطور خلال الربع الثاني من القرن العشرين ، في حين يرجع منجى البحث الذي يقوم عليه المفهوم الفرنسي إلى القرن التاسع عشر . ولذلك من الآثار ما ذكره مفضلنا فيما سبق ، ومع ذلك فإن للمفهوم الجديد لم يستطع أن يتخلص كلياً من بعض العيوب التي أعطاها على للمفهوم الفرنسي ، ومن أهم هذه العيوب ما يلي :-

أولاً : نظر للمفهوم الأمريكي إلى الأدب العام على أنه بدعة ابتدعها «فان تيجم» دون أن يستطيع التفریق بينا وبين الأدب

للمواضيع :

(١) ماريوس فرانسوا جويار ، الأدب المقارن ، ترجمة الدكتور عبد غلاب ومراجعة الدكتور عبد الحليم عبيد (مكتبة البيان للدراسات) ١٩٨٦ ص ٥

(٢) نفس المرجع ، مقدمة كتابه ، ص ٧

(٣) يلعب كثير من الباحثين إلى أن الواقع الأعمق في العالم لا يزيد الرأي القائل بأن اللغات وحدها تمثل الحدود الفاصلة بين بعض الآداب وبعض . فهم يقولون مثلاً ماذا يمكن أن يقال عن الأدب الإنجليزي ، والأدب الأمريكي ، والأدب

(١٣) يذكر هذا القسم في قوة يقسم وليكوه الذي سبقت الإشارة إليه منذ قليل رغم أن الصلابة بين القسمين ليس تاماً.

(١٤) Basil Willey, *Nineteenth-Century Studies*, (Penguin Books 1944) p.199.

(١٥) René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) pp 257-258.

(١٦) See René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) pp. 275-279.

(١٧) د. صلاح فضل ، نظرية الناقدة في النقد الأدبي (مكتبة الجامعة المصرية ١٩٧٨) ص ١٦٧

(١٨) ألقى هذا البحث في مؤتمر الأدب المقارن الذي أقيم في ١٠ شباط/مارس سنة ١٩٥٨ ونشر ضمن أعمال هذا المؤتمر . تم نشره بعد ذلك مع عدد من الأبحاث الأخرى للمؤلف في كتاب سبقت الإشارة إليه في هذا المقال بعنوان : *Concept of Criticism* (الطبعة ٢٨٢)

(١٩) Henry Ramak, *Comparative Literature - Method and Perspective*, (١٩٦٠) p. ١.

(٢٠) A. Owen Aldridge, *Comparative Literature, Matter and Method*.

(٢١) See: Robert J. Clements, *Comparative Literature as Academic Discipline*, (New York 1977), p. 7.

الكتبي ، والأدب الشغول ، والأدب التيزولوجي ، وكلها تكتب بلغة واحدة هي اللغة الإنجليزية . ومنذ ذلك يمكن أن يقال عن الأدب الفرنسي والأدب البلجيكي والأدب السويسري في جنوب سويسرا ، كما يقال كذلك عن الأدب الألماني والأدب السويسري في شمال سويسرا . فالمصطلح الثقافي المتنازع تمتع من النظر إلى كل مجموعة من هذه الأدب على أنها أدب واحد.

(٤) فان تيجم ، الأدب المقارن ، (دار الفكر العربي) ص ١٧٤

(٥) المرجع نفسه ص ١٧٨

(٦) See, *Comparative Literature: Method and Perspective* (S. I. U. P. 1961).

(٧) René Wellek, *Concept of Criticism* (Yale University Press, 1978), p. 290.

(٨) جوار ، الأدب المقارن ، للمدخل ص (ص)

(٩) P. Smith, *The Enlightenment, 1687-1776, Volume II op. History of Modern Culture*.

(١٠) Ibid, p. 35.

(١١) P. Smith, (op. cit.)

(١٢) René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) p. 257.



أولريش فايسستاتين

التأثير والتقليد

يجري كتاب أولريش فايسستاتين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» من الكتب الأساسية لعلم الأدب المقارن في ألمانيا ، فهو يعرض لمبادئ هذا العلم ومناهجه ، ويشرح قواعده مبحثاً على البحوث الكثيرة التي جرت في هذا الميدان ، لا في ألمانيا وحدها ، بل في العالم الغربي بصفة عامة . ولها على ترجمة الباب الثالث منه ، وعمل عنوان «التأثير والتقليد» .

• • •

يعد مفهوم التأثير مفهوماً أساسياً في كل بحوث المقارنة ، لأنه يفترض بدهشة وجود عاملين ، العمل الذي يصدر عنه التأثير ، والعمل الذي ينصب عليه التأثير . ولا تكاد نرى هنا حاجة إلى تأكيد أن الفرق من الناحية للنهجية بين دراسة التأثيرات في قلب أعين قومي بعينه ، والتأثيرات التي تتجاوز حدود البلد ، لا يظهر إلا في أن التأثيرات الأخيرة تتناول غالباً أمهلاً أدبية بلغات مختلفة .

الباب آراء الباحثين الذين اشرنا إليهم حتى نوضح هذا المفهوم .

ورغبة منا في تمحيص التقديرات للنهجية قدر الطاقة ، سننضم الطرف في البداية عن أن المرسلين (أو المستفيدين) لتأثير أدبي والمستفيدين (أو المستقبليين) لهذا التأثير لا تقوم بينهم صلة مباشرة ، بل يتم الاتصال بينهم عن طريق وسطاء هم المترجمون والنقاد والمحققون والعلماء والرحالة ، أو عن طريق كتب أو مجلات . ونحن إنما نفعل ذلك لأننا سنتناول وظيفة الوسيط بالتحديد في الباب التالي من كتابنا ، وإن صح أن تناولنا لها سيكون عابراً . وسنذكر فيها على أية حال مثالين نريد بهما جذب انتباه القارئ ، إلى أن التأثيرات ليست دائماً علاقات واضحة محددة من نوع علاقة العلة والمطلوب .

يرى (إتياب حسن) أن مجال البحوث الأدبية قد شاع فيه للأسف «أن مفهوم التأثير الذي يتخذ دلالة على العلاقة ابتداءً من علاقة المصادفة البحث إلى علاقة السببية مروراً بمجال معطلي نسبياً يوم على الارتباطات الوسيطة» ولقد أحطت هذه المسألة الحيوية في السنوات الأخيرة ، وخاصة في الدوائر الأمريكية للغة ، مركز الصدارة المرة تلو المرة . وفادت مساجلات اسمت أحياناً بالحدة حول هذا الموضوع، اشترك فيها إتياب حسن وعلماء آخرون مثل (آنا بالكيان) و (هاسكل بلوك) و (كلوديو جوفن) و (جوزيف شو) . بلغت هذه المساجلات ذروتها للوقت وختمتها في المؤتمر الأول الذي عقده اتحاد المتخصصين في الأدب المقارن . وستناقش في هذا

يتناول التأثير الألفي من ناحية الاكتساب الشعري أو اللشعوري لدى الطبق ، فسنتركه هنا في البداية . وأفضل طريقة للفرقة بين مفهومى «التأثير» Einflus و «التقليد» Nachahmung من الناحية للمصنوية هي أن تقول إن التأثير هو تقليد لا شعورى ، وإن التقليد هو تأثير شعورى . ولقد أساب (شو) حيناً قال : «يختلف التأثير عن التقليد في أن المؤلف الذى ينسب عليه التأثير يُلغى صلاً» خصوصاً في جوهرة . والتأثير لا يقتصر على تفصيلات فردية ، أو صور ، أو اقتباسات ، أو حتى على مصادر - وإن صح أنه قد يشمل عليها . التأثير شيء متفصل ، شيء متنسب حضويته بتشكيل في أحيان فنية . ويعرف أولدرينج التأثير بأنه «شيء يوجب في عمل مؤلف ما ، ما كان ليوجد فيه لو لم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق» . ويقتضى مع شو عندما يقول : «ليس التأثير شيئاً يظهر كأسلوب منفرد مجسم بل يبنى عليه أن نبحت عنه في ظواهر كثيرة متعددة» . ويمكن أن نقول بعبارة أخرى : ليس التأثير مرادفاً لمجال من الأحوال للتصايف اللغوية .

وإذا أردنا أن نحصر احتمالات معالجة مادة ما من أوجه النظر المختلفة ، فإننا نحسن التصرف عندما نضع قائمة ، تبدأ بظاهرة الترجمة ، ونمر بالانقباض والتقليد ، وتنتهى بالتأثير قائمة على وجه خط صاعد ، ونظر يصعد حتى يصل إلى العمل الفني الأصيل ، بشرط ألا نفهم الأصالة - بالضرورة - على أنها تجليدات شكلية أو مضمونية فقط ، بل مفاهيم جديدة ، أو تكوينات جديدة أيضاً ، تجسد فيها تجمد من الناحية للمصنوية والتشكيل على نماذج سائلة . ونحن في هذا نتفق تماماً مع (ويلك) و (وارين) حيث يقولان : ومن المؤلفين زمتنا هذا أن يسمى الناس فهم الأصالة فيصورتها على أنها مجرد كسر للتقاليد ، ومن المؤلفين أيضاً أن يلتصموا الناس في موضع خطأ ، هو لاداة الجردة لعمل فني ، أو في الميكمل فصب - في الموضوع التقليدي والإحار التقليدي ... إن العمل وسط تقاليد معينة ، والرضا بقوانينها ، يتفق وينسجم تماماً مع القوة المعطية والقيمة الفنية .»

إن جدلية الأصالة والتقليد تنظم تاريخ الأدب والرابع الفن كخط دال لا يقطع وفي عصور الانبعاث الكلاسيكية ، يستحسن التقليد ويُمتدح بأنه انتقائية Eklektik وفي عصور المعاصرة والانفتاح والرومانتيكية والسرالية ، يستهجن التقليد ويرفض . وكل المصور ترفض التقليد الذى يتخذ صورة السرقة Plagiat . أى التقليد دون ذكر الخروج السابق ، أو إيراد . استنهاد دون بيان مصدره . وبين هذا وفذاك يحيط العمل بالسرقة أين تنتهى والالتباس الإحلال أين يبدأ . ولننظر مثلاً (إ. برتولت بريشت) واستغلاله الجسور الشهير للمستحسن في أوبرا «الثلاثة قروش» لبرجرات (ك. ل. أير) القصائد (فرانسوا ميون) .

يقول (شو) : «المؤلف في حالة التقليد يتزل عن شخصيته الخاصة قدر ما يستطيع لشخصية مؤلف آخر أو عمل بعينه - كما هي العادة - ولكنه في الوقت نفسه يحصر من اللامانة التصنيعية التي

يقول جوزيف شو عن (ميخائيل ليرمونتوف) إنه شاعر نقل عن طريق يوشكين غط القصص الشعرية . ولكنه اتصل (ببايرون) حلالة على ذلك مباشرة لأخذ عنه خصائصه وعيد منها في أبيه تلك الخصائص التي تغشى عنها (يوشكين) ، ولو لم يذكرها إلا على بحر مضطرب عجل . ومعنى هذا أن تأثير بايرون على (ليرمونتوف) تأثير مزدوج على شاكنتين . وقد دفعت هذه الملاحظة العالم الأمريكى إلى أن ينتهى إلى الأفكار التالية : «من أكثر المشكلات تعقيداً في مجال دراسة التأثير مشكلة القطع بما إذا كان التأثير مباشراً أو غير مباشر ، فمن الممكن أن يغلب أحد المؤلفين تأثير مؤلف أجنبي ، ويدخله في التراث الأدبي ، ثم يحدث أن تغشى هذا التأثير نسبة كبيرة على المؤلف الوطنى ، كما حدث بالنسبة لثلاث اللورد بايرون في روسيا . وبينما هذا التراث يسير في طريقه يمكن أن يلتقى مؤلف وطنى آخر ، ويؤيد هذا التراث ثلاثة ، بأن يعود إلى المؤلف الأجنبي ويستقى من أعماله بعض المواد ، أو التراث أو الصور ، أو المؤثرات التي لم يكن المؤلف الوطنى الأول قد استقاهما .»

ويتمثل (ألدريدج) بـ (بنجامين فرنكلين) وبصورة جيكية للنساء «القوم وعطارد الفخيرة» ليبدأ أن «مؤلفاً» ما يمكن أن يتأثر بأجزاء من أعمال مؤلف آخر دون أن يكون على وعى بسلفه هذا ككتان ، أو دون أن يكون على وعى بأعماله في مجموعها . فمن بين الحكيم الواردة في القوم هذه كتيبة (لاروشفوكو) . ولنا بقاديرين على أن نبرهن تفصيلياً على ما إذا كان فرانكلين قد استقاه من المؤلف الفرنسي (لاروشفوكو) مباشرة ، أو أخذ معلوماته عنها من عتارات باللغة الإنجليزية .

ونحن إذ نبحت في هذا للمشكلة بحثاً منظماً ، تنبه إلى أن عالم الأدب المقارن لا يفرق تفرقة تمييزية بين العامل الميريل والعامل الخلقى في عملية التأثير ، فليس مما يحس الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئاً ، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً . كذا يبنى أن نصدر في بحثنا عن مطلق سيكولوجي جمثل في أن للرسول لا يلعب هذا الدور عامداً ، وأن الخلقى لا يعى علاقة التبعية التي يدخل فيها إلا نادراً .

ويستثنى من هذه القاعدة التي أرسيناها لقونا للدارس والمصنوعات ، حيث يتم البحث والتلقى في إطار العلاقة بين العلم وتلاييده أو القائل لإبداعه بصورة واضحة منفصلة في أغلب الأحوال . وليس ما يجري في هذه الأحوال من قبيل التأثير ، بل هو من قبيل التقليد . ولهذا أن نلاحظ حلالة على ذلك أننا في معالجة النظرية للمشكلة سيقتل اهتمامنا نسبياً بالمرسل ، لأن معالجة إسهامه في عملية التأثير يدخل في إطار آخر ، هو إطار تاريخ نشاط المؤلف (بما في ذلك الاستقبال والانتشار والنجاح واللامح) . وإن نجعل للمعيار المعيارية - على الأقل في بداية البحث - إلا دوراً ثانوياً . والرأى عندنا أن أفضل موضع نضع فيه الاستقبال من ناحية التتابع الزمنى هو موضع المرحلة الهيدية للإحاطة أو الاكتساب .

أما المدى الذى يمكن أن يصل إليه بحثنا في هذا الفصل الذى

ونوع السخرية كثيراً ما يظهر كلاماً في عمل واحد - بل في موضع واحد - فيها يشكلمان ويضفي كلاماً الآخر. كذلك نلاحظ شيئاً يبعث من تلقاء نفسه، يشتمل في أن المناقضة كثيراً ما تتحول من تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبي سابق وتشويهه، فتصبح عملاً ينتمى بالأصالة الفنية. أما المناقضة اللاشعورية فلا وجود لها بداية، على الرغم من أن الإنسان قد يميل إلى وضع التكلفة الأسلوبية Stilblüten والتحويل الشكلي Kitsch والكليشيه Klischee تحت هذا العنوان.

وتعتبر المناقضة وإلباس النص الأصلي ثوباً آخر Travestie، من حيث هما نوعان مختلفان من أنواع النقد، ظاهرتين تستندان من التأثير الإيجابي إلى ما يمكن أن نسميه «التأثير السلبي». والتأثير السلبي لا رأى علماء مثل (أنا بالاكايان) يشتمل في ظهور اتجاهات وجهود جديدة كرد فعل على آراء فنية واتجاهات قديمة سائدة. ويمكن أن نوجز فنقول إن المقصود به هو الرد الفني أو الثورة الفنية. ويغفل تاريخ الأدب بالأشدة، منها رفض (فيكتور هوجس) للكلاسيكية الفرنسية الجديدة المتمثلة في أمثال (كورني) و(راسين) وقد عرّج عن هذا الرفض في المقدمة التي قدم بها مسرحيته المشهورة «كرومويل». ومنها أيضاً رفض مارتيني للسنتيل لكل فن متحق.

وتبين الأستاذة (بالاكايان) أن هذه التأثيرات السلبية تظهر أكثر ما تظهر في قلب الأدب القومي عندما يثور الأبناء على الآباء في مجال الأدب. تقول:

«من المفيد أن نذكر أن التأثيرات المحاكمة للمؤلفين الذين ينتمون إلى جسيبة واحدة، ويتكلمون لغة واحدة، هي تأثيرات سلبية تنجم عن رد الفعل، فالأجيال ترمي إلى أن ينالس بعضهم بعضاً، وتتمسك بالفردية في رفضها لأعمال الجيل السابق الذي تنحدر من آثار الماضي».

إن يشتمل الأدب المقارن نفسه بهذه الظاهرة الغريبة، وإن كانت تتم بسبب تاريخية أدبية مميزة، أو أن يشتمل نفسه بها إلا أنها تدر، لأسباب من بينها أنه يشتمل هناك في الأدب المقارن مجالاً للتحديث من المناقضة وقراءة الأدب الأجنبي تتم عادة في من الضيق عندما يكون الإنسان أبصر وعياً بالحاجة إلى نماذج واتجاهات».

وبعدنا أن نشرح هنا إلى توعية خالصة من توصيات «التأثير السلبي»؛ هي التي أطلق عليها (بروتول بريشت) اسم «التخطيط المعاكس» Gegenentwurf. ويقوم التخطيط المعاكس على قلب القصة الجبلية في عمل من الأعمال الأدبية الموجودة إلى عكسها، كما كان بريشت ينوي أن يفعل بمسرحية صامويل بيكيت «في انتظار جودو».

ولنتناول رسم حدود أخرى حتى نتعاشي التداخلات

تستطليها الترجمة. والمألوف في حالة الاقتباس Bearbeitung - وخاصة في حالة الاقتباس من عمل

بلغة أجنبية - يعمل انطلاقاً من ترجمة حرفية. ويجد أنفسنا حالاً أمر من اثنين، إما أن يكون الاقتباس سامياً إلى غير تقارفي يصل إلى حد القيمة الفنية الخاصة، أو يكون الاقتباس - كما في حالة وضع (موريس فالينس) لصياغة إنجليزية لمسرحية دورينات «زيارة السيدة العجوز» - محاولة للتكيف مع ذوق جمهور مختلف. ويصل للأول في هذه الحالة غالباً إلى ما يمكن أن نسميه الحياة الخلاقة. ولقد ظهر في الفترة الأخيرة شراء أمريكيون لهم وزيهم - مثل روبرت لويل خاصة - عاجلوا شكلاً معيناً من التقليد الشرقي أطلقوا عليه اسم التقليد imitation. فعل هؤلاء الشعراء مثلاً

فعل جبرته في ديوانه «الشرق الغربي» ومثلاً فعل (إزرا باوند) و(بروتول بريشت) مع الخارج الصينية السابقة، فتناولوا ترجيات موجودة لشعر أجنبي، وأعادوا صياغة القصائد بصانعين أمثالاً هي أمثال أصلية في حقيقتها.

وهناك نوع آخر من التقليد لا يقوم على تقليد نموذج بعينه، بل يشتمل في تقليد أدبي بعينه أو عصر بعينه. ويشير تاريخ الأدب إلى هذه الظاهرة تحت اسم المحاكاة الأسلوبية. Stilisierung.

ومحاكاة الأسلوبية قريبة من التقليد، ولكن من الأفضل اعتبارها شيئاً قائماً بذاته. وفي حالة المحاكاة الأسلوبية يسمى مؤلف ما بلوغاً هدفه في مقلد مؤلفاً آخر أو عملاً أدبياً، وقد يتبنى أسلوب عصر بأسره، عداً ارتباطاً بين الأسلوب والمواد. ويشتمل شو برمجية بروشكين لبلايرون، وهي لثوية التي استخدم فيها الأسلوب الروسي السفسديم في بعض أجزاء «أوغين أونيسجين» Eugen Onegin ويصح أن نشير في هذا

للقام إلى ما كان جارياً في المدارس حتى نهاية القرن الماضي حيث كان التلاميذ يطالبون بكتابة تصاد على أسلوب الكلاسيكيين أو على أسلوب للماصرين. وقد ذكر (رودلف جرم) أن (ت. م. إليوت) اضطر إلى الكتابة على هذا النحو في عام ١٩٠٥ في سانت لويس.

وتعتبر «المحاكاة الاستهزائية» Burlesque تنوعاً ضاحكاً للمحاكاة الأسلوبية (أنظر مثلاً أوبريتات جيلبرت وسوليفان) فهنا النوع من المحاكاة يقوم على تقليد أسلوب ما تقليداً يفر شكلاً، ويجعله مداعبة للضحك والاستهزاء. أما المزج Pastiche -

وهي ليست من النوع الضاحك - فإنها تقوم على مزج سمات شكلية (أو فاعاً ندر سمات مضمونية) تستخلص من مؤلفات مختلفة وتعرض على شكل قليل التفریط، فإذا كان تقليد الأعمال الأدبية السابقة يهدف إلى المح من شأنها فإن هذا النوع من التقليد يعتبر محاكاة Parodie والمناقضة ترمي إلى تطويه الأصل يقيماً. وإذا كان الأدب الساخر Satire وفن الكاريكاتير

Karikatur يتخذان من الحياة موضوعاً لها فإن المناقضة تتخذ من الفن موضوعاً. وهنا فن نلاحظ هنا أن نوع المناقضة

تعريف الطبعين : « إن الأعمال العظيمة هي تلك التي يعجز مذهب (ليبوليت تين) عن تحليلها تحليلًا كاملاً »

ويحصد تمالك الاستقبالية بصفة عامة على وحدة شخصية للرسل التي تهدف هذه الدراسات إلى تتبع شهرته وتقييمه في حياته وبعد مماته . وهناك حالة خاصة هي استخدام الاستشهادات والتلميحات . ونلاحظ أن التناقض اللغوي (الهمم إلا إذا كان وليد المصادقة) يعتبر ناحية شكلية سطحية للتأثير ، أو هو يدخل على الأحرى في مجال الاستقبال . أما التحول من الكم إلى الكيف فلا يظهر إلا في أعمال من النوع الذي درسه (هرمان ماير) دراسة نقدية مختارة في كتابه «الاستشهاد في الفن القصصي» ، ومن الأشياء الجليدية بالاحتكام في هذا المقام «التخطيط التاورالي بابا هاملت» الذي نشره (أرنو هورس) و (يوهانس شلاف) تحت اسم زروخي سطر هو «يارنه ب . هيلسن» ، ففي هذا التخطيط يتابع المؤلفان الاستشهادات الكثيرة المنتشرة المستفادة من مسرحية شكسبير متابعه ساعرة منقضة . أما الاستشهادات للاشعورية - مثل عبارات فاوست الكثيرة في الأدب الألماني الحديث ، وهي تحتاج إلى دراسة مستقلة - هذه الاستشهادات للاشعورية ليست تأثيرات بمعنى الكلمة لأنها كثيراً ما تظهر متناثرة ، ولأنها أصبحت في الحقيقة جزءاً من التراث الثقافي .

ولنتناول الآن ونحن في مجال الحديث عن موضوع «التأثير» ذلك النوع من التأثير السلبي الذي يسميه (روبير إيسكارييت) «الحياة الخالقة» . ويطلق عالم الاجتماع الأدبي الفرنسي هذه التسمية على ظاهرة معروفة تتمثل في أن جمهوراً لاحقاً قد يخطئ فهم عمل ما فيتبع له ، على حد قول إيسكارييت ، ضرورياً من الانعاش أو البحث لجمع يحقق «فيها وراء الحدود الاجتماعية والمكانية والزمانية صوغاً من النجاح البديل لدى مجموعات أخرى غير جمهور الأدب نفسه» . وستأنفك إيسكارييت كلامه كالآلا :

«لقد رأينا أن الجماهير الخارجية لا تصل إلى العمل الأدبي على نحو مباشر ، وهي لا تلمس في هذا العمل الشيء الذي أراد المؤلف أن يعبر عنه . وهكذا فإن نواياهم ونوايا الأدب لا تتلاقى وللتقابل ، ولكن من الممكن أن يكون بينهما جليل ، أحيى أن الأدب لم يكن يقصده إلى وضع هذا للقي بالذات على نحو واضح ، وأول لعله لم يفكر فيه على الإطلاق» .

ويذكر (إيسكارييت) من بين الأمثلة الغريبة على تغير مراكز النقل بناء على اختلافات اجتماعية وتاريخية ، أو حتى اختلافات من شأن تبدل الأجيال ، تمثيل الشخصية التي تحفلت لرحلات (جلفر) من تأليف (سوفت) و (روينسون كروز) (لندالين ديغو) - من حيث هما كتابان يمثلان حتى اليوم قراءة محبة للأطفال - بينما تحول كتاب لويس كارول - (أليس في أرض المعجائب) وهو كتاب جعل أساساً للأطفال - فأصبح الكبار والنقاد يمجفون به .

وليس من الممكن نحاشي الحياة الخالقة في أثناء الترجمة : ولم

الاصطلاحية والمفسونية . وإنما يدفعنا إلى هذه المحاولة ما نلاحظه على أصحاب النظريات من العلماء الفرنسيين في مجال الأدب المقارن ، الذين يرفضون لأشعث التفریق بين «التأثير» و«التماهي» . يقول (فان تيجم) : «ومن الناحية العملية فإن دراسة تأثير كاتب ما على الخارج يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقدير الذي يتأله ، أو بالخط الذي يتم به ، حتى أننا لا نستطيع أن نقبل الأمرين أحدهما عن الآخر» .

يقول (جويار) في دراسته التي لا يغير فيها عن آرائه هو وحده ، والتي لم يتوجع فيها من النقل دون إشارة إلى المراجع ، إن التأثير ظاهرة عامة بين علم من المؤلفين ينشئ مجالها على هذا النحو المشترك . ويدل على ذلك العنوان الذي يستخدمه بالجمع «حظ المؤلفين» . صحيح أنه يوضح أنه ينبغي علينا أن نترق تقريباً «دقيقاً» بين «الانتشار» و«التقليد» و«النجاح» و«التأثير» ، ولكنه يذكر في عداد «أنوع التأثير المختلفة» تقليد جان جاك روسو ومعالجة مسرحيات شكسبير على الرومانتيكيين الفرنسيين ، والانتشار الأوروبي للأفكار التنويرية لولتر . وبغضاً عن ذلك يبدأ الفصل الخامس من كتابه ، ذلك الفصل الذي يحمل عنوان «التأثير والنجاح» بحملة مضيفة «موضوع حظ المؤلفين خارج بلادهم الأصلية دفع في فرنسا ولى دائرة التلاميذ الأجانب للمدرسة الفرنسية في الأدب للمقارن على إجراء قدر من الدراسات يفوق ما أجري في أي فرع آخر من فروع الأدب للمقارن» .

أما (جان ماري كاريه) فيتميز بقدرة أفضل على التفریق ، فهو يكتب في المقدمة التي صدر بها كتاب (جويار) متعرضاً لوضع بحث المقارنة ومعها ، أن الدراسات المنصبة على التأثير دراسات إجرائها صعب ، وكثيراً ما تقب الرجاء . ويحمل (جان ماري كاريه) الأسبقية للبحث الاستقبالية البحتة . وهذه هي (أنا لإيكانيك) نصف في مقالها - المنشور في الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام ، وفي المؤتمر المشار إليه - موقفاً حاسماً ضد تداعيل بحث التأثير والاستقبال ، مبينة اختلاف الشروط البديلة لكل نوع من البحوث . فن الممكن أن تلقى البحوث الاستقبالية ضوءاً جديداً على الملاصق الفنية للبريل ، ولكنها تدور غالباً في دائرة علم الاجتماع وعلم النفس وعلم النفس الجماعي والإحصاء . أما بحوث التأثير فتدور في المقام الأول حول توجيه القدرات الفنية ، وتستخدم بدلاً من المقياس الكمية للمقياس الكيفية . ومعنى هذا أن جدلية الأمثلة والذائع إلى التقليد تحصل عملها في هذا المجال أيضاً :

«إن الإنسان ليدعش في بعض الأحيان ويضال : حل هذه الدراسة المنصبة على التأثير أو تلك ما يبروها حقيقة ، اللهم إلا إذا نجحت في إلغاء الضوء على الصفات الخاصة بالصيغ ، وكشفت مع التأثير . أو بالرمز من التأثير - شيئاً أكثر أهمية هو : نقطة التحول التي يمر فيها المؤلف نفسه وبعد أمثاله» .

ويورد (جويار) عبارة (جوستاف لاسون) تلك التي يوضح فيها هذا الفرق بين الكم والكيف توضيحاً كبيراً ، ناظرًا نظرة جانبية إلى

يمكن من الخطأ أن انتشرت على الأسن عبارة traduttore traditore أي من يترجم يخون. ونحن إذا نظرنا من ناحية البحوث الاستيعابية إلى الترجمة الحرفية (ومخاصة الترجمة الحرفية للشعر) وجدناها جرمية. ولا يمكن أن نتلمس لها العذر إلا إذا كانت الترجمة تم بين لغتين بينهما قرابة أصيلة، لأنها تعطي في هذه الحالة ولقماً جديداً للعمل الأدبي وتحميه إمكان تبادل أدبي جديد مع جمهور أوسع، فهي تفسد عليه حياة بعد حياة، ولكنها حياة تقوم على وجود جديد.

وتبلغ الحياة أقصى درجات الإبداعية عندما لا يقتصر التحوير على مجرد الترجمة، وإن كانت الترجمة على هذا المستوى من التحوير تلعب دوراً هاماً (انظر علاقة (برولير) - (بلوجار آلان) -). وتوجه (آنا بالاكايان) الاهتمام إلى سلسلة من الخلفيات الخلاقة راسخة القدم في تراث القرن التاسع عشر، وهي سلسلة يمكن أن شتت إطلالتنا من طرفها كلياً، بأن ضيف إليها آباء الرمزية الفرنسية اللذين تنظمهم سلسلة تمتد من الرومانتيكيين الألمان (ومخاصة نوافليس) وتر (بشليجل) و (كولريج) و (بر) إلى (برولير) و (مالارميه)، وتعد بعد ذلك نتائجها إلى السريالية.

وينبغي علينا أن نتوقف مرتين ونحن في طريقنا إلى المشكلة الرئيسية لهذا الفصل. نتوقف مرة لتؤكد أن الدراسات التي تقول عن نفسها إنها دراسات تشاوية أو توازي لا يمكن أن تكون دراسات للتأثير بمعنى الكلمة، بل هي على أكثر تقدير دراسات للثقاب أو التبادل المزدوج أو التأثير المطلق. يوضح (فان تيجم) ذلك بقوله: «هناك تقاربات واضعة كل الموضوع تبدو لأول وهلة كأنها ترجع إلى تأثير لا مراء فيه، ولكنها عندما نتعمق في الدراسة نتيبن أنها لا علاقة لها بالتأثير. وهناك مثالان على ذلك يمكن أن نضربهما كلاسيكيين. كان (جورج ليمتر) يقول في عام ١٨٩٥ إن هذا (الإنس) الذي يتحدثون عنه قيطلون الحديث ليس هو (إنس) الأصل. فكل أفكاره الاجتماعية والأخلاقية ترجع إلى (جورج صاند). ورد عليه (جورج براند) قائلاً إن إنس لم يقرأ شيئاً (لجورج صاند). وكان (إميل جاجيه) يقول (هوسار): ليس هذا أهمية. وواقعياً أن لهذا أهمية كبيرة. إذ إن الأدبيين قد نهلوا من نبع واحد، وليس منها من هو ملين للآخر بشيء، أي لم تقم بينهما علاقة تأثير. والمثل الثاني هو (ألفونس دوديه) الذي اختير منذ نشره لرواية «الشيء الصغير» مقلداً (ديكنز). ولكنه كان دائماً يفتي بأن قاطعاً أنه قرأ شيئاً. ولها هذا الكلام غريباً خاطئاً أنه لم تقم بينهما علاقة تأثير، بل يخلص الأمر في وجود تيار عام.»

والرأى عند (فان تيجم) أن العلاقة بين (إيسن) و (جورج صاند) هي العلاقة بين (دوديه) و (ديكنز) من شأن الأدب العام لا الأدب المقتار. ونحن نترك هذه المسألة مفتوحة، ولكنها بصفة أساسية نرى رأي (إليزاب حسن) في الفصل بين الثقاب والتأثير: «عندما نقول إن (أ) أثر على (ب) ونعني بذلك أننا بعد أن نقوم

بتحليل أدبي أو جهل نستطيع أن نتيبن عدداً من التشابهات الهامة بين أعمال (أ) و (ب) .. فإننا ل نكون قد برهنا على وجود تأثير، بل نكون قد برهنا على وجود ما نسميه بالثقاب. ذلك أن التأثير يفترض نوعاً من السببية.»

وعلى الرغم مما يسم به هذا الكلام من إقناع فنيي أن نلاحظ أن اللغويين لا يمكن الفصل بينها فضلاً عما إذا ندر، لأن التقاربات والتأثيرات كثيراً ما تتجاوز، ولأن روح العصر لا يشرح شيئاً. من هذا القليل ما كتبه (كلاديو جوين) في مقاله القيم

Literatura como sistema

(ثيليبستا) Celestina المنسوبة إلى فرناندو دي روخاس فيها تلميحات نصية إلى أعمال أدبية إسبانية أخرى، ولكن هذه «التأثيرات» أقل في الأهمية من التراث الرواق - على نحو ما يظهر في De remediis لبقاركا - دون أن تكون هناك تلميحات نصية إلى بزاركا.

ولا ينبغي للباحث الذي يشتغل بموضوع التأثير أن ينصرف كل الانصراف عن الاستعانة بمفهوم «المنبع» الذي يكسب أهمية كبيرة في تاريخ الأدب. والعلاقة بين المنبع والتأثير تنضج ظاهرياً في أن اللغظين يتصلان بحركة الماء المنساب. فالنبي هو أصل التيار المؤثر، والأمر هو الغاية التي ينهي عندها التيار عند المنصب. ونعني أن نفرق بين المفهومين في مجال البحوث الأدبية، بحيث يقتصر استخدام مصطلح المنبع على الموضوعات أي الرواد التي لها قيمة كمود، ولكنها تسم بأنها (لا أدبية) أو (فعل أدبية). ويقول شو عن المنبع إنه الشيء الذي يزدو العمل بالمواد، أو بالجزء الأساسي من المواد، ومخاصة البعثة. «ومن أمثلة المتابع نذكر تاريخ (رافيل هولندي)، و (مير) (فلورتاك) التي تحدث فيها عن عظمة اليونان والرومان، والأخبار اليومية التي تحفز على إنشاء الأعمال الأدبية»

ولذا نحن نمسكنا بهذا الفرق فإننا نتحاشى الاصطدام بالاستخدام اللغوي الشائع الذي يعمل من المنبع إطلاقاً تطلق على نموذج تم تشكيله أدبياً. ولكننا نلاحظ مع ذلك أن هناك حالات يكون التداخل فيها شيئاً لا مفرمة، لأن للنبي نفسه يكون أدباً، كما هو الحال بالنسبة للمواد اللغوية والأسطورية التي لا تعرف مضمونها الأساسي إلا مشكلاً على هيئة أدبية. ولكن نمر عن هذا للنبي تمييزاً واضحاً نقول إن (إيسنجل) يُعتبر النموذج والمنبع بالنسبة لكل من يكتب مسرحية عن (برومثيوس) أو (سوفوكل) يعتبر النموذج والمنبع لكل من يكتب مسرحية عن أوديب أو أنتيجونه.

ولنتبع - بعد هذه المقدمة المستفيضة - واحداً من الباحثين يبرع عن رأيه الممثل في رفض مفهوم التأثير الأدبي، وتأكيد أن هذا المفهوم مفصل: يؤانه يعني قهر الإبداعية الفنية وإخفاء الأدبي. هذا الباحث هو (جوين) Claudio Guillén الذي يقول إن التأثير يفترض مسكلاً سلبياً، ولهذا وجب استبعاداً من علم الجمال والإقناع علمه في مجال علم النفس كيمبر بين المنبع والعمل

• كلمة تأثير أدبية معنى حرياً «تأثير للساب ...» للترجم.

التسوية بينها ، والقول بسلسلة تحديدية تخضع لقانون السببية وتتكون من الأسباب والسيات ، وكأن مظهر هذه الوضعية يفترضون أن الخطوة بين (أ) و (أ١) تساوي في قيمتها الخطوة من (أ١) إلى (ب) والخطوة من (ب) إلى (ب١) . ويعتمد هذا التصور الآل الكلي لعملية الإبداع الفني على افتراض يتصل بأن أنه لا جديد تحت الشمس ، وأن ملكة الحياقي ليست إلا آلة خبط ميكانيكية . و (تين) هو صاحب هذا الرأي ، وهو لذلك المهتم الأول في القضية التي يثيرها جوين ضدّه :

«إن تفسير (تين) للعملية الإبداعية ليس واضحاً وضوح رأيه في طبيعة الفن أو في العلاقة بين العمل الفني والألمة أو البنية التي تنتجها . وليس قيام الإنسان بتحديد نقطة ابتداء ونقطة انتهاء مساراً لقيامه بتبيان كيف أزيلت الساحة بينها ، أمضى القيام باستجلاء عملية للإبداع ذاتها . ونحن نعلم أن كل عمل فني - طبقاً لنظرية تين - يتحدد بسبب ، ولابد أن يكون هذا السبب شارحاً له . ولكنني أعود فأقول إن ذهابك إلى أن (أ) يتحكم في (ب) ليساوي بيانك كيف ذهب الفنان من (أ) إلى (ب) » ،

ويشك (جوين) مع غالبية المعاصرين في رفض هذا الحل المبسط . و (جوين) يستحسن نظرية (كروثي) التي تعتمد على الإيمان بأن كل عمل فني متفرد بذاته ، وأن بينه وبين الأعمال الفنية الأخرى هوة فاصلة سحيقة . يقول (كروثي) : «في اللحظة التي يولد فيها عمل فني جديد تتحول كل الأعمال السابقة التي كانت حاضرة في ذهن الشاعر ، الأعمال الجيدة والمعيبة ، الرامة والتروسة والريضة ، على مستوى واحد على مائدة ، يعني أنها تتحول إلى منبع لأداة . وقد سار على نهج كروثي النقاد الأمريكيون الجدد و (إميل شتاينر) بين الألمان في أواخر الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وصبروا عن آراء مشابهة . يقول (إميل شتاينر) في كتابه «فن التصوير» إن العالم الوضعي الذي يبحث في العمل الفني كما هو وليد الرواية وما هو وليد الاكتساب ، يستخدم قانون السببية استخداماً خاطئاً ، لأن الناحية الإبداعية ، بحكم إبداعيتها ، لا يمكن أن تفتش على هذا النحو .

ويرى جوين بصفة مبغية هذا الرأي ، ولكنه - من حيث هو متخصص في الأدب القارئ - لا يريد أن يخطئ تماماً من مفهوم التأثير . (وعلمنا أن تلاطم أن معارسات الشاعرين رت س . إلويت) و (إزرا باوند) ، اللذين يمتدحهما النقاد الأمريكيون الجدد تتعارض مع نظرية كروثي . يبرهن على ذلك طريقة التوليف تكتيك المونتاج - في «الأرض الحرة Waste Land» والأغنيات Camous ، ويبرهن عليها كذلك الأغاني التي يصنفها (جوزيف فرنك) في مقاله «الشكل الغصائي في الأدب الحديث» والتي جمعها تحت اسم واحد هو «الرجوع المبكي» . ويرى (جوين) صبره فيوفق بين الوضعية والمطلقة ، توفقاً يعتمد على قبول للمعيار السيكلوجية دون التنازل عن الناحية الكيفية . وهكذا زاره في معرض تنفيذ برنامجه ينقل التأثير إلى علم النفس ويحتره لحظة أو مرحلة من مراحل العملية الإبداعية :

الفني الأصل . وهكذا فإن المنبع الذي نفعه على هذا النحو متضمناً التأثير في ذاته يصبح مادة يبرهن وجودها على شيء واحد فقط هو أن الإبداع انطلاقاً من العلم محال .

ولنستخدم حجج (جوين) كمنقطة انطلاق أخرى : أي لتج العالم الأمريكي ، وننتقل من بين كلامه الحقيقة للتمثلة في أن دراسة للثورات الأدبية تفترض أن ندرس الأعمال وندرس أسماها أيضاً ، على الرغم من أن الأهمية تتركز على الأعمال : وهذا هو (إيهاب حسن) بين لنا يتأقّب بصره أننا لامتطيع أن نقول إن عملاً ما أثر على عمل آخر دون ما وساطة بشرية . ولهذا فحين مضطرون عند تحديد التأثيرات إلى أن نلجأ إلى علم النفس حتى وإن لم يكن هذا من أهدافنا ، فمن الخطأ أن ندعي أن عملية التأثير لا تحدث إلا بين صلبين (شيرمونسكي) ، كما أنه من الخطأ أن ندعي أن عملية التأثير لا تمس إلا علاقة اثنين من المؤلفين احدهما بالآخر (جوين) .

يتساءل جوين في بداية مقاله المسى «الناحية الجمالية في دراسات التأثير في الأدب القارئ» : «هل نحن ، عندما نتحدث عن تأثيرات انصبحت على مؤلف ما ، نقر شيئاً متصل بعلم النفس أو متصل بالأدب ؟» . ويعتمد العالم نفسه في معارضته التي شاركتها في مؤتمر الأدب المقارن المشار إليه على الاستخدام الفكري العام الذي يجعلنا نقول إن الأديب (ب) تأثر بالأديب (أ) ، ولا كان علينا أن نقول إننا نجد في المصنف (ب) آثاراً ترجع إلى المصنف (أ) . « . وبعين جيلين على ذلك بقوله «إننا نفضل استخدام العبارة المزوجة للفني (س) تأثر بـ (ص)» ولحظت الناحية السيكلوجية بالناحية الأدبية . » .

ويتناول جوين في دراسة المنظمة هذا التداخل الذي انتشر في كتابة تاريخ الأدب وماحول حله . فهو يفترض في البداية على أن أساس بحوث التأثير يمثل في سلسلة لا تنقطع ولا تنهي من الأسباب والسيات ، ويرى أن الأصوب أن نبحث عن سلسلتين لكل منهما كيانها الخاص الذي يختلف عن كيان الأخرى . فهناك بين المؤلف (أ) والمصنف (أ١) سيكلوجية عملية الإبداع ، وبين العمل (أ١) والمؤلف (ب) سيكلوجية التلقي ، وبين المؤلف (ب) والمصنف (ب١) سيكلوجية عملية إبداع زادت على عملية التلقي ثراء . وينتهي في الوقت نفسه أن نخرج بالمصنفين (أ١) و (ب١) عن دائرة الذاتية السيكلوجية وأن ننسب ما بينها من مشتركات أدبية . هذا الرأي يلجأ إليه على الأقل كل الباحثين الذين يتيرون بما يسره «الخطأ للصدمة» (إيهاب حسن يسمي الخطأ التبعيري) ما والذين لا يترجعون قيد أعلمة عن اقتناعهم بأن العمل الفني عبارة عن تعبير شعوري أو لاشعوري عن مؤلفه ، وأن هذا العمل الفني يرتبط لهذا السبب بمؤلفه بسلاسل سيكلوجية .

ولقد سعى الساعون حتى الآن إلى واحد من حلين لهذه المشكلة ، وعرضوا حلين الجليلين للمناقشة . أسهل الحلين هو الذي مالت إليه «الوضعية الفرنسية» في القرن التاسع عشر ، ويشمل هذا الحل في إكثار الفرق الكيفي بين العمل الفني والسيكلوجيا ، أو

والفارس ، بل من الحياة نفسها - ولذلك لا يمكن تشبيه شيء آخر.

ويستل (جون) بقصيدة لوالده (خورجيه) هي *Cora a cam* (جاءت اللغمة الحامسة إليها من الشكل الأساسي الإيقاعي لموسيقى (البرليوس) (لوريس رائل) : « كانت النوعة المبنية للضرورة الأعادة الإيقاع هذه القطعة الموسيقية - وإيقاعها فقط - هي التي أشعلت في الشاعر الرغبة الأولى في كتابة رده المنيد على أكثر جوانب الحياة اختلاطاً . وكذلك في حالة قصيدة «مقابر ماران *Clémence Marie* للشاعر (فاليري) كان الحافز إليها - كما يقرر الشاعر نفسه - غالباً إيقاعياً منفصلاً عن الحاجز للموسيقى النوعة ، طاف بمخيلة الشاعر ، وقاد خطواته خطوة خطوة ليتخذ شكلاً وزنياً وقريباً ، ثم جعل الشاعر ينتمس لهذا الشكل مضموناً مناسباً .

فالإنلام حالة وجدانية لا تعرف عنها شيئاً ولا تتصور عنها شيئاً إلا إذا أتاح لنا الشاعر أن ننظر داخل حالته النفسية والفكرية في لحظة الإبداع .. وليس من الممكن - أو يكاد ألا يكون من الممكن - أن نستكشف هذه الحالة الوجدانية علمياً . وما دامت هذه هي الحال فليس في إمكاننا أن نسلك الطريق التي تصورها (جون) .

أما إذا كان يحق لنا في معرض تحديد التأثيرات الأدبية أن نتجاوز حدود مجال الأدب ، فهذا سؤال سنحاول توضيحه بالنسبة للفقون التي تعتنا في الفصل الثامن من كتابنا في هذا الفصل الذي نعتبره بمثابة استطراد أو إضافة . وأما ما ينبغي علينا أن نفعله حيال التأثيرات الآتية من مجالات خارج مجالات الفنون ، فمؤال تصعب الإجابة عليه . ونود أن نشير - دون أن ندخل في مناقشة حقيقية للموضوع - إلى أن المنجزات والمعلومات العلمية التي توصل إليها داروين وكارل ماركس وفرويد وأينشتاين قد أفادت الأدب (مثلاً في الناورالية والسريالية والواقعية الاشتراكية الخ) ولكن لا ينبغي لنا أن ننهم كثيراً من الناحية الفنية بهذه التأثيرات، لأن التأثير في هذه الحالات يقع على مضمون أكثر مما يقع على نوع أدبي أو أسلوب ، يقع على فكر ملمعي أكثر مما يقع على شكل فني . ولكننا من الناحية المنهجية نرى من الصواب أن نفصل التأثيرات الفنية عن التأثيرات اللغوية ، فنفضل - في حالة دراسة السريالية مثلاً - أهمية فرويد وشاركو عن أهمية آخيم إرون أرنيم ولوتروميون .

ولا نود أن نحتم هذا الفصل قبل أن نتعرض لتقييم جيلان لما يمكن التعرف عليه من تأثيرات في العمل الفني نفسه ، ونتناولها بالنقد عند الزوم : فهذا العالم الأمريكي يضع كل التأثيرات في مجال التراث الأدبي والثقائلي . والتراث الأدبي والثقائلي الأدبي هي تلك التتوالب والأنماط والمضامين وطرق العرض التي تتجاوز حدود الفردية (الصور الثابتة ، مضمون الإليجية وشكلها ، القالب المرامي ذو الخمسة أضلاع) ، والخصائص الميثولوجية أو الأسطورية الخ ، أي التي ليست مضموناً - أو لم تعد ملكاً - لشاعر معين فمجرد احترامها ، بل هي ملك عام ، وقد أصبحت بالنسبة للمشراء للمتمتين

« ينطهض رأياً في التأثير في معرفتنا للتأثير بأنه جزء هام يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الأدبي .. وسواء الأديب وصله مورجودان على مستويين مختلفين من الواقع ، ومادامت التأثيرات تعمل تماماً على المستوى الأول فإنها تجري عبريات أثرية ذات طبيعة خاصة ؛ لأنها تمثل نوعاً من التطفل في كيان المؤلف أو من التعديل الدائم عليه وتلعبو المناسبة التي تصبغ مثل هذا التأثير - لأن نقطة الانطلاق بالنسبة إليها تستعمل في الشعر الموجود سابقاً ، ولأن التأثير الذي نحلته - مهما كان طفيفاً - يؤثر تأثيراً لا يحصى على حة المراحل التالية من تكوين القصيدة » .

وهكذا فإن (جون) يفهم التأثير على أنه عملية سريالية ولا يعتبر التأثير بمثابة نتيجة أو بمثابة الناتج من عملية السريان . ولكنه يخطئه عندما يتحدث في هذه الظروف من التأثير بوصفه الجزء الذي يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الفني ، فالأمثلة التي يوردها نفسها تبين بوضوح ما بعده وضوح كيف أن عالم لغة اللغة لا يستطيع أن يغد إلى داخل معمل التكوين الفني إلا نادراً . وإذا كنا نترأس شيئاً في سيرة الشاعر على بيانات نتمتع عليها في تحديد التأثير ، فإن ذلك يتم بالصلة البحتة .

أما أن الشكل الذي يفهمه (جون) في حقيقته مشكلة متصل بالنطق أكثر مما متصل بفن الشعر ، فهذا ما نستنتج من ملاحظة كتاب هذا العالم الأمريكي رداً على (هاسكل بلوك) يعرف فيها بأنه من الصعب «تحديد النقطه بدقة ، اللحظة التي يصبح فيها العمل الفني مستقلاً عن مبدعه ويكتسب حيوية جمالية خاصة به » من الصعب أيضاً تحديد النقطة التي تحدث عندها الانفصال الحقيقية وتعرف عندها قانون السبيبة .

ولقد ارتكب جون اشتباهاً حاولته وضع دراسة التأثير الأدبي على قاعدة جديدة خطأ منجيباً يجعل البناء الذي أقامه يترفع من أساسه ، فهو يفتي على القراءة (وعل نفسه فيما أعقد) أن هذا الشيء الذي يسميه تأثيراً ، والذي يريد الحفاظ عليه موضوعاً للبحث العلمي وفريد حياته من المعجز والتند ، شيء يُعرف باسم آخر هو «الإنلام » . إلا أنه يتحدث أحياناً من خلفات إيديولوجية بويستشهد بالبحث الإنساني (أمادو أرنوس) الذي يقول : « إن المناع الأدبية تتصل بعملية الإبداع على هيئة خلفات حافزة وصل هيئة ردود فعل » .

ولحق أن الإبداع من مسائل علم النفس ، وهو - من حيث هو - قل ينصب على الشاعر - يفترض وجوداً سبقاً فخرية شخصية تترك على سبيل الاستثناء آثاراً مرية . الإنلام هناك حيث يجده المسجون باعتباره موهبة إنكده وعطوره بمثابة لغسية . الإنلام بحسب الاستخدام اللغوي هو هذا العصر الفني الذي لا يمكن قله ولا التحدث عنه . الإنلام هو تلك النقطة التي يوضع فيها كيان العمل الجاري إيجاده ، وضحة كالنقطة تظهر من بين كمية لمراد الممكنة وإمكانات التشكيل الخفية . ولما كان الإنلام شيئاً كثيراً ما يمتد إلى ما هو خارج الأدب - فالإنلام ينحصر خلاله من الرسم والمجيق

حيث هو ذرة روحية، محاولة محكوم عليها بالشلل والتسليم على صخور اللصطلحات. ولقد حاول إنياب حسن في الوقت نفسه - دون النحول في مقولات سيكولوجية - أن يحل المشكلة من أساسها، وهو يعتقد أنه قد برهن في مقاله - «مشكلة التأثيرات في تاريخ الأدب» في الطريق إلى تعريفه - على أن مفاهيم التراث والتطور تمثل في أغلب الحالات بديلاً مناسباً لمفهوم التأثير في وسط أي إطار كامل للأدب، وينبغي أن تنتهى إلى أن (إنياب حسن) يضع كلمة تطور بدلاً من كلمة تراث أي أنه يُحيل التجاور الترامتي إلى تنابع زمني.

ولقد نجح (إنياب حسن) فعلاً بفضل تأملاته العميقة المستفيضة في حل البعدة المشاكسة التي تضم خيوطاً كثيرة متداخلة، لتجمع تحت اسم وتأثيره، بيناً حاول (جويون) أن يقطع القطعة، فلم يوفق. ومن الطبيعي أن إنياب حسن لم يصل إلى ما وصل إليه دون تسميات، فقد كان أهم شيء بالنسبة إليه هو أن يتطابق تأملاته للمعلومات التاريخية والسريّة والاجتماعية بل الفلسفية الكثيرة. ويصل العالم إلى اللزوة عندما يرى أن التأثير في وسط هذا الإطار الشمولي ليس سببياً وتشابهاً يعملان في الوقت المناسب «أي أن التأثير عبارة عن روابط واقعية ليس علينا أن نتصورها مثل التشابكات الهوّة، بل نتصورها على أنها شبكة من الإحداثيات، يدخل بعضها مع البعض الآخر في علاقات متعددة وتشابكات كثيرة تتمثل في تنابع تاريخي، ... أي تصل من خلال إطار من الانزياحات التي تفرضها كل حالة فردية على حدة». هذا التصديق الذي يتناول لفهوم الأساسي هنا هو كتابة درسي على محاولة (جويون) الفاشلة حل مشكلة كبيرة بحلول بسيطة. غلب من الممكن إعادة تكوين التسلسل (أ) - (أ) - (ب) - (ب) (أ) كلاً بغير فترات لإيقافنا حفظنا على التوازن بين العلاقات الحارضية والملاقات الدائعية، وحافظنا في الوقت نفسه على التوازن بين التأثيرات النوعية من ناحية ومصادر التراث العلمية والتقاليد من ناحية أخرى.

ترجمة: مصطفى ماهر

إلى مجال قناني واحد بمثابة طبيعة ثانية إن صح هذا التعبير.

ويعرف (الدرديدج) «مصادر التراث Tradition» والتقاليد Konvention بأنها «التشابهات بين الأعمال التي تكون جزءاً من مجموعة كبيرة أو الأعمال للتشابه التي تربط مما يربط تاريخي وزمني وشكل عام». أما (جويون) فيرى أن التراث متزامن وبأن التقاليد متتابعة:

«إن الإنسان يميل إلى اعتبار التراث شيئاً تزامنياً، والتقاليد شيئاً تاتباعياً. فمجموعة العناصر التراثية تكون المحصول اللغوي لجمل معين، والسجل الذي يضم الإمكانات التي يشترك فيها الكاتب مع منافسيه الأحياء. أما التقاليد فتضمين باستمرار بعض العناصر التراثية لعدد من الأجيال، كما تتضمن فكرة تنافس الأجيال مع أسلافهم».

ويختلف البرنامج الأدبي أو للنشوء الأدبي عن التراث والتقاليد في أنها من عمل فرد واحد أو مجموعة من الأفراد من وعى وقصد، لجأها إلى هدف محدد، في حين أن التراث والتقاليد عبارة عن أشياء لا يمكن أن تقول إنها تعمل عملها عن قصد.

ويسل (جويون) سؤالاً لا يقوم على البلاغة أولاً يقوم على البلاغة وحدها، هو:

«هل كان مفروضاً على الشاعر في عصر الرينسانس أن يقرأ بتراركا ليكتب صوتاً بتراركية؟» - ولا كانت الإجابة طبعاً بالنفي، فإن (جويون) يستنتج أن العناصر التراثية ليست عناصر تقنية فقط، بل هي أيضاً تأثيرات جماعية أساسية. «وليس لنا اعتراض كبير على هذا التصدير، ولكننا نتساءل: ألا يخطئ هذا التصدير من مهمة البحث الدقيق في كل حالة فردية عما إذا كانت التأثيرات الجماعية تكفل لشرح التوافقات للمصونية أو الشكلية؟»

لقد بينّ نقدنا لقالة (جويون) أن محاولة الاستماعة بجندية الإعلام والتراث والتقاليد لحل مشكلة التأثير الأدبي وإنقاذ العمل الفني من

المراجع:

- Ihab Hassan, The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition, in: American Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 (1955).
- Anna Behar, Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods, in: YCGL 11.
- Haskell Bloch, The Concept of Influence in Comparative Literature, in: YCGL 7 (1958).
- Claudio Guillen, The Aesthetics of Influence; Studies in Comparative Literature, in: Proceedings II, Bd 1.

- J. T. Shaw, Literary Indebtedness on Comparative Literature, in: S-F.
- Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- Creative Tension as a Key to Literature, in: YCGL 10 (1961).
- Claudio Guillen, Literatura como sistema.... in: Filologia Romanza, 4 (1957).

مفهوم التأثير في الأدب المقارن

سمير سرحان

ما من مفهوم من مفاهيم الأدب المقارن حيز الدارسين والنقاد مثل مفهوم «التأثير» Influence وهناك خلاف واسع بين دارسي الأدب المقارن حول معنى هذا الاصطلاح واستخدامه ، بل جدوى دراسات التأثير ذاتها ، مما نتج عنه تطرف كبير في المواقف النقدية ، يتراوح بين الرفض التام لفكرة «التأثير» ، إلى قبول ما يسمى بدراسات «الترافى» paralle studies ويصل الأمر إلى درجة أن بعض كبار علماء الأدب المقارن يغلطون بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال ، أى تلك الدراسات التى تعنى باستقبال العمل الأدبي ودراسته خارج حدود لغة القومية ، فنرى فأن نيجم ، مثلا ، وهو أحد كبار المنظرين للأدب المقارن ، بل رائدهم جميعا ، يقول بأنه .. «في التطبيق ، نجد أن دراسة تأثير كاتب ما في بلد أجنبي ، يرتبط ارتباطا وثيقا بدراسة استقبال أعمال هذا الكاتب وتلقيها في ذلك البلد الأجنبي .. حتى إنه يصبح من المستحيل في أغلب الأحوال الفصل بين الإثنين»^(١) . أما جويار فيتفق مع فأن نيجم في النظر إلى «التأثير» بوصفه واحداً من عدة ظواهر أدبية ، يجب دراستها في إطار «استقبال أعمال الكتاب»^(٢) ، خارج حدود بلادهم . ولهذا نجد أنه يدرج دراسة ظواهر أدبية مثل عبادة روسو ، أو أفرالراما الشكسبيرية على الرومانسيين الفرنسيين ، أو انتشار أفكار فولتير في أوروبا - وهى جميعها دراسات تقع في نطاق «الاستقبال» - نراه يدرجها تحت دراسات التأثير . أما ج . م كاريه ، وهو أحد الدارسين الكبار للأدب المقارن من المدرسة الفرنسية ، فيقبل ظلالا كبيرة من الشك على جدوى دراسات التأثير ، ويصفها بأنها «غالبا ما تكون عبادة أو على أقل تقدير ، صعبة التداول»^(٣) . وهو بهذا يريد أن يوحى إلينا أن ميدان دراسات التأثير برتمه هو ميدان لا يمكن أن يصل فيه الدارس إلى شئ من اليقين العلمى ، ويجب الكف عن البحث فيه والاستعاضة عنه بدراسات الاستقبال .

والملاقات الأدبية، بدءا من الملاقات القائمة على الصدقة المحضه وانتهاء بالملاقات القائمة على حقائق ثابتة ، وبين هذين الطرفين عدد آخر من الملاقات الوسيطة»^(٤)

ومع ذلك فإن المناقشة الواسعة التى تدور حول مفهوم التأثير إن

ومن الجانب الآخر ، يشعر بعض الدارسين أن مفهوم «التأثير» هو مفهوم فضفاض إلى حد كبير بحيث يمكن استخدامه ، أو إساءة استخدامه ، في دراسة دوائر واسعة من الملاقات الأدبية . فنجد الدارس الأمريكى ، المصرى الأصل ، لياب حسن مثلا يشكو من أنه «يطلب من مفهوم التأثير أن يبرر وجود أى نوع من أنواع

المنهجين اختلافا واضحا. وفي هذا الصدد يقول هاسكل بلوك في رده على رينيه ويليك .

هناك غارق جوهري بين دراسة تأثير إيسن - مثلا - على شو من وجهة نظر مقارنة ، ودراسة تأثير وردزورث على شللي من وجهة نظر دارسي الأدب الإنجليزي في الحالة الأولى على دارس الأدب المقارن أن يتناول الموضوع في شمولية وعصق يحيل من الممكن بالنسبة له أن يوضح جوانب هذه العلاقة ودلائها بالنسبة لمن الدراما وتاريخها معا^(٩)

وفضلا عن ذلك فإن بلوك يبين حتى أن دراسة التأثير داخل أدب قومي معين لا تستطيع أن تحيط بالمنظور الأفضل للتقاليد الأدبية والأجناس الأدبية التي هي ، بطبيعتها ، ليست ملكا لأدب قومي واحد... ولهذا فإن غارغ من أن دراسة تأثير مالاربه على بول فلاري مثلا تقع في نطاق الأدب الفرنسي ، فإننا إذا تناولنا مثل هذه الدراسة من منظور دارسي الأدب المقارن ، سوف تكشف لنا الكثير عن الحركة الرمزية ، بوصفها حركة من حركات الأدب الأوروبي ، أو بالأحرى ، كجزء من الأدب الغربي ككل^(١٠)

وهناك خطأ آخر ينشأ عن الخلط بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال ، فالدراسة الفرنسية في الأدب المقارن تعتبر هذا الميدان كما يقول هنري ريمك ، ميدانا للدراسات التاريخية وليست الدراسات الحالية أو النقدية ، وأنه ساء الأدب المقارن فيجب أن يهتم فقط بالعلاقات الثابتة ، أي العلاقات الحقيقية الواضحة التي يمكن التحقق من وجودها بين الأدباء والأعمال والقراء والمثقفين من جنسيات مختلفة^(١١)

وقد أدى إصرار دارسي الأدب المقارن الفرنسيين على «العلاقات الحقيقية» إلى نشوء مفهوم التأثير ، يتم وجود علاقات ثابتة يقينا ، يمكن البرهنة على وجودها بالدليل المادي القاطع بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر أو الأعمالي الأدبية ، ولهذا فإن المدرسة الفرنسية تعتبر دراسات التأثير جزءا لا يتجزأ من استيعاب الكاتب أو أعماله في بلد أجنبي ، إذ إن هذه المدرسة تعتبر مهمة دارسي الأدب المقارن اصطفايا جميع أنواع المعلومات ، والوثائق ، والمحادثات المتبادلة ، والاتصالات الشخصية التي تثبت أوجود التأثير على وجه اليقين .

وهذا التمسك من مناهج دراسة التأثير بحيل ، كما ستوضح لها بعد ، إلى تجاهل القيمة الحالية للعمل الفني من أجل الوثائق التاريخية ، الذي يأخذ في اعتباره ، بالضرورة ، استقبال أعمال الكاتب المؤثر في بلد أجنبي معين . ولهذا فإن نتيجته ، وهو من قيمة المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن ، يصح على أن دراسات التأثير لا يمكن فصلها عن دراسات المستقبل ، ولكنه يأخذ في الوقت نفسه ، وأنا أعتقد ، يجب أن تُفهم استخدام هذا الاصطلاح (التأثير) على دراسة المؤثرات والتغيرات التي يخضع لها عمل كاتب معين عندما نشأ بينه وبين كاتب آخر من بلد أجنبي علاقة أدبية^(١٢) .

ويجيب كرم إلى الاعتقاد بأن الرائد الفرنسي الكبير في تعريفه

دلت على شيء. فهي تدل على الأهمية القصوى لهذا الميدان من مبادئ البحث في الأدب المقارن . والحقيقة أن الأدب المقارن عندما نتأخر عن فروع التاريخ الأدبي يتناول العلاقات المتبادلة بين أكثر من أدب قومي ، كان مفهوم التأثير أحد المقاهم الرئيسية في هذا الميدان الجديد من مبادئ الدراسات الأدبية ، وكما يقول الدارس الأمريكي هاسكل بلوك :

وفي ضوء طبيعة الدراسات المقارنة في الخمسين سنة الماضية ، يصبح ما فعله جوستاف رودلر في مناقشته لأساليب البحث النقدي ، عندما سوي بين الأدب المقارن ودراسات التأثير مفهوما وميرزا ، وهو أحد أساليب الدراسة الأدبية المستقاة من دراسة التاريخ القومي لأدب ما . ويمكن أن نقص أي صفحة من صفحات كتاب *الدراسات المقارنة* لفرديناند ماسي وثبت مراجع الأدب المقارن ، لنذكر الدور الرئيسي الذي تلعبه دراسات التأثير في هذا الميدان^(١٣) .

ويهدف هذا المقال إلى دراسة الجوانب المختلفة لفكرة «التأثير» في الأدب المقارن ، محاولا تشخيص المشكلة والوصول إلى تعريف جديد ، أو بالأحرى إعادة تعريف ، للدور التأثير في الدراسات المقارنة . ولذلك يجب في بداية الأمر أن نزيل من طريقنا بعض المقاهم المغلوطة ، وبعض الخلط في تحديد الأمور .

والخلط الأول هو ذلك الذي يحدث غالبا بين دراسة التأثير داخل الأدب القومي الواحد ، والتأثير كميدان من مبادئ الدراسات المقارنة . فكبار الدارسين ، مثل رينيه ويليك ، يقولون إنه لا يمكن أن يكون هناك فرق حقيق ^{١٤} بين دراسة تأثير إيسن على برناردشو ، ودراسة تأثير وردزورث على شللي . ولا يوجد فرق بين دراسة تأثير شكسبير في الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر وتأثير شكسبير في الأدب الفرنسي في نفس القرن^(١٥) . وهذا المفهوم لدراسات التأثير يقع خارج نطاق الأدب المقارن تماما ، وذلك لأن الأصل في وجود الأدب المقارن ، تعريفنا وظيفة ، هو كما يقول هنري ريمك : دراسة العلاقات الحقيقية بين الأدباء من جنسيات مختلفة ، أو بين الأدباء من جانبهم وبلد أجنبي (أو بلاد أجنبية) من الجانب الآخر^(١٦) .

وبالرغم من أن قضية العلاقات الحقيقية الواقعية هي من القضايا التي يدور حولها النقاش الواسع عند تحديد مفهوم التأثير ، كما سأحاول أن أبين في هذا المقال ، فإن مفهوم التأثير ذاته يفترض مسبقا وجود علاقة بين كائنين أو صليحين أدبيين يتسنى لكل منهما إلى أدب قومي يختلف عن الآخر . والأمر هنا لا يقتصر على منهجين من مناهج البحث ، ويميز أحدهما عن الآخر بأنه يدرس أعمالا مكتوبة بلغتين مختلفتين كما يشجع الدارس . على تناول دور الحائز للورثي^(١٧) كما يقول الدارس الأمريكي الألفي الأصل أورليفي فابستين . والفرق الهام بين دراسة التأثير داخل أدب قومي واحد أو بين عدة أدب مختلفة لا يمكن فقط في محاولة تحديد الدور الذي يلعبه حاجز اللغة ، كما يدعي فابستين وإنما يمكن في اختلاف

التأثير والاستقبال بوصفها مفهومين مختلفين من مفاهيم الأدب القارن، كيف أن استقبال العمل الأدبي، لكي يصبح تأثيراً حقيقياً، لا بد أن يمر بعدة مراحل حتى يصبح - في النهاية - جزءاً لا يتجزأ من دياكتيك الإبداع الخاص. وفي هذا الصدد نستشهد الأستاذة بالاكيان بالمثل الشهير، وهو تأثير الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو على بودلير، بوصفه دليلاً مادياً على الفرق الجوهرى بين استقبال كاتب ما، أو تيار أدبي، وبين تأثير أساسي حقيقي. فلا يمكن مثلاً أن نصير ترويع مدام دي ستال الرومانسية الألمانية في فرنسا تعضيداً لفكر حوجو وستندال وغيرها من «الرومانسيين» الفرنسيين، الذين كانوا يهدفون إلى تحرير الأدب الفرنسي من التقاليد الكلاسيكية - لا يمكن اعتبار ذلك الجهد الذي قامت به مدام دي ستال من قبل تأثير الرومانسية الألمانية على الرومانسية الفرنسية؛ فكل هذا الجهد ينترج على وجه الدقة تحت دراسات الاستقبال. ولم تصبح الصوفية الألمانية مثلاً، وجادة الأشياء القريبة التي تثير الدهشة والعجب، في متناول شاعر مثل بودلير؛ إلا بعد مراحل طويلة. وعندما تأثر بودلير بها جاء التأثير من خلال وسيط ثالث هو إدجار آلان بو. وتنتهي أنا بالاكيان إلى القول بأنه في هذه الحالة :

« لكي يخلت التأثير، كان لا بد للاستقبال الأدبي أن يعبر عدة حدود ومراسل، فمثل أولاً في مثالية إيمرسون التي لم تكن تتناسب الميول الفرنسية بنفس قدر علم تلازم المزاج الفرنسي مع الرومانسية الألمانية في صورتها الأصلية. فبعد إدجار آلان بو ليصبح تعبيراً عن النسخة الأمريكية من الرومانسية الألمانية بشكل أثر على مستقبل الشعر الفرنسي» (١٧)

وقبل أن ندخل في صميم موضوع هذا المقال، علينا أيضاً أن نوضح جانباً آخر من جوانب الخطط بين دراسات التأثير وغيرها من الدراسات، وهو الخطط القائم بين التأثير ودراسات المصادر. فغالباً ما يحدث الخطط بين اصطلاحى «التأثير» و«المصادر» بسبب انطواء هذين التوعين من الدراسات الأدبية على علاقة بين مرسل ومستقبل، أو مؤثر ومتأثر. والفرق الجوهرى بين دراسة التأثير ودراسة المصادر يكمن في طبيعة المادة المؤثرة وأسلوب استخدام هذه المادة من قبل الكاتب. فيمكن للكاتب أن يستخدم مادة من التاريخ أو مصادر أخرى ليضفيها تفاصيل عمله الأدبي. خاصة فيما يتعلق بأحداث الحبكة. وتصبح مهمة الباحث في المصادر العثور على الوثائق أو الأماكن أو الأصول التي استقى منها الكاتب هذه المادة. وبمجرد أن يجد الباحث هذه الأصول أو «المصادر» تنتهى مهمته.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن دراسة المصادر تتناول مادة غير أدبية في حد ذاتها وإن كانت تشكل موضوعاً. أو جزءاً من موضوع العمل الأدبي. وهكذا نجد أن تاريخ هولنشد مثلاً، أو حكايات بوكليو، أو ترجمة بلوتارك لحياة عظماء الرومان تشكل مصادر الحبكة في بعض مسرحيات شكسبير، كما أن الأساطير الإغريقية تشكل مصادر ملامح هوسر والذابيديات الإغريقية الكبرى التي

السالف الذكر للأدب المقارن. حتى دراسة القيمة التوعية والجمالية التي تنشأ من وجود مثل هذه العلاقة... ومع ذلك فإن مفهوم ثانٍ يجزم لا يشتمل على دراسة القيمة الجمالية للعمل الفني الذى يمكن للدارس أن يكتشف فيه دلائل على وجود تأثير فنى... فهذا أبعد شئ عن تفكيره. ولذلك نجده يمارح على تعديرات من اللجوء إلى البحث المسطح عن وجود تفاصيل متشابهة. في عملين أديين تجرى المقارنة بينهما على أساس من مصادر فكرية واحدة.

وبعمر فإن يجزم على أن دراسة التأثير، لكي تؤثر ثمارها حقاً، لا بد أن تتحدد فقط على العلاقات الشخصية القطعية بين الكاتب موضوع المقارنة، التي يمكن إثباتها بالوثائق والأدلة. وهذا لا يتأتى، مرة أخرى، إلا بمحاولة الدارس أن يتتبع مصير العمل الأدبي واستقباله في بلد أجنبي.

وهذا الخطط بين دراسات التأثير والاستقبال ينحصر نحو مجامع الفرق الأساسى بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر. ويوضح أولريش فايسشتاين الفرق بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال بشكل عديد، حين يقول إن دراسات الاستقبال تركز على الكاتب المؤثر وليس على الذين يتأثرون به أو بأعماله. ولذلك فإن هذه الدراسات لا تهتم بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي وإنما تهتم في معظم الأحيان بدراسة الظاهرة الأدبية على المستوى السوسولوجى والسيكولوجى والعرقى، بل الإحصائى. ووحدة هذه الدراسات، يوجه هام، تتحدد على وحدة الكاتب المؤثر الذى تؤثر شهرته وصحته في أدب أجنبي على جميع هذه المستويات (١٨).

ومن الجانب الآخر، فإن دراسات التأثير تهتم أساساً بالكاتب المتأثر في محاولة لتتبع مصادر الخلق الفنى، وهى مهمة تتحدد أساساً على التائز التوعية (أو الجمالية) بدلاً من المقاييس الكمية (التي تعتمد على جمع المعلومات والحقائق والدلائل) (١٩). ويقول ج. ت. شو إن المقاييس الكمية التي تستخدم في دراسات الاستقبال تنحصر في البحث في «تطبيقات الصحف والمجلات الأدبية»، و«المذكرات الشخصية». وكذلك في الإشارات والتلميحات التي لجدها في الأعمال الأدبية ذاتها. ويمكن قياس الاستقبال أيضاً بإحصاء ميئات أعمال الكاتب موضوع الدراسة في البلد الأجنبي، وبعد الطبعات التي تنشر من كتبه وحجبتها في ذلك البلد وكذلك بعدد الترجمات التي تترجم لأعماله إلى لغة ذلك البلد الآخر (٢٠) ويختم ج. ت. شو قائلاً :

«علينا أن نفرق بشدة بين استقبال كاتب أو أعماله في ثقافة قريبة معينة، وبين التأثير الأدبي. وذلك بالرغم من أن الاستقبال على وجه التأكيد، يمكن أن يبيى الدواعى أو الوسائط التي تؤدي إلى حدوث التأثير، ويمكن أن يصبح كاتب من الكتاب شديد الشهرة في بلد آخر، لكنه لا يمارس تأثيراً ذا بال في أدب ذلك البلد.» (٢١)

ونوضح الأستاذة أنا بالاكيان في معرض مناقشتنا للفرق بين

وليس من شخص إلى آخر. ويقول ج. ب. شو، وهو من خلافة للمفكرين من اللبج القديس في دراسة التأثير:

«لا بد لكى يكون لتأثير معنى، أن يتجلى في شكل محد داخل الأفعال الأدبية ذاتها ويمكن أن يتجلى التأثير في الأسلوب، أو للصور الفنية، أو الشخصيات نفسها، أو للزواجر الخاصة ويمكن أيضا أن يظهر التأثير في المضمون أو الفلسفة أو الأفكار أو الروح العامة التي تسيطر على عمل أدبي بعينه»^(١٠).

وطبقا لهذا الرأي، فإن دارس التأثير لا ينبغي أن يحاول فقط تتبع العلاقات التي يمكن إثباتها والبرهنة عليها بالدليل للادى بين الكاتب للؤثر والكاتب المتأثر، ولكن عليه أيضا أن يستخدم المقاييس النقدية لتتبع ما قد يعطى على العمل الفني من تغيرات عندما يكون صاحبه على اتصال بالأعمال الفنية لكاتب أجنبي.

وقد نشأ عن لبج القائم على دراسة الأصول التاريخية للتأثير والعلاقات الفعلية بين الكاتب عدة مشكلات يهدد بوضف لللبج القديس عاملا باعتباره مبهما غير خفى جرى في دراسة التأثير. وفي هذا الصدد يقول إيليا حسن:

«هناك تسير حديث يصر على أن المجال الصحيح للدراسات التأثير هو شخصية الكاتب ونفسه كإنسان، أما دراسة أعماله الأدبية فيجب أن تقع داخل نطاق التقاليد الأدبية وحدها التي لا تحكمها سوى مقاييس النقد الأدبي، تلك التي تحتل العمل الفني كائنات مستقلة بذاته»^(١١).

ويبدو من هذا الكلام أن إيليا حسن لا يؤيد دراسات التأثير التي تعتمد على العلاقات بين الأعمال الفنية، إذ يجده يصرى نفس لقتال على أنها لا تستطيع القول بأن هناك عملا فنيا قد قد عمل آخر دون وسيط بشرى.

وهذه الحجة التي يسوقها إيليا حسن هي، بطبيعة الحال، حجة يمكن الدفاع عنها، لكن يتجلى فيها حقيقة مهمة، وهي أن التفرقة بين المنهجين هي مشكلة من مشكلات نتائج البحث، فالقول بأنه لا يمكن حدوث التأثير إلا من خلال وسيط بشرى (فنى الكاتب نفسه) هو محاولة لخطأ الأمور، بحيث يفرق البحث في اللبج بالانحياز والتصرفات دون دخول حقيق في لبس المشكلة.

وسحر الزواجر في منتج البحث في الأمور هو النظرية الفرنسية القائمة على العلاقات الحقيقية rapports de fait أو مايسيه الأستاذ الأمريكي الكبير هارى ليفين «والملاقات للحارجه»^(١٢) بين الكاتب، وهو مفهوم التأثير القديس يحدد على البحث في العلاقات التي يمكن البرهنة عليها بالوثائق والأدلة بين الكاتب، والذي ينتهى إلى إثبات حقائق ومعلومات محددة. وهذا المنهج يتعارض بشدة مع منتج النقد الحديث الذي يقضى بضرورة تقيم العمل الفني ككيان قائم بذاته، ومستقل عن حياة الكاتب أو شخصيته.

كتبنا إيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ولذا فإن مفهوم «المصادر» هو جانب من جوانب التاريخ الأدبي، وتتزوج دراسات المصادر مباشرة في مجال دراسة تاريخ الأدب. ومن الجانب الآخر نجد أن دراسات التأثير لا تتناول فقط «موضوع» العمل الأدبي أو التفاصيل غير الأدبية المستقاة من مصدر معين سواء كان التاريخ أو غيره، لكن دارس التأثير يصدى ذلك إلى تقيم استخدام الكاتب لهذه المادة الأولية في عمله الأدبي.

ولذلك نجد دارسا كبيرا مثل شو الذي سبق الإشارة إليه يتحدث عن التأثير باعتباره يتضمن بالضرورة تحقيا للشكل أو الاستخدام الجمالي للمادة الأولية المستقاة من مصدر معين. «ومن الجانب الآخر» كما يقول شو، قد يوسى المصدر، أو لا يوسى بالشكل الجمالي للعمل الفني»^(١٣).

ومع ذلك نجد دارسا كبيرا آخر مثل أوليفر فايسشتاين يقول بأنه من الصعب أن نميز تميزا واضحا بين دراسة للمصادر ودراسة التأثير في حالة كون المصدر نفسه عملا أدبيا:

«في إصرارنا على مثل هذا التمييز نحاول أن نؤكد أن كلمة (مصدر) لا تعنى سوى مادة أولية تم تشكل بعد في عمل أدبي. ولكننا نواجه أحيانا غايج لا مهرب فيها من الخلط، وهي الغايج التي يكون فيها المصدر ذاته عملاً أدبياً آخر، أو في حالة الكثير من الموضوعات الأسطورية أو الحكايات التي لا تعرف، في أشد حالاتها نظرية، سوى من خلال صورتها الشعرية.. ولكن نضع الأمر بوضوح أكثر، نقول إن أعمال أسفيولوس وسوفوكليس ما هي إلا مصادر أساسية لجميع مآثلاها من مسرحيات تتناول موضوعات بروميسيوس أو أوديب أو أنتيجون»^(١٤).

والأمثلة التي يضربها فايسشتاين لا تغمر في رأينا من ضرورة التفرقة بين دراسات المصادر والتأثير. فالمصادر، حتى في أبسط صورها وأكثر مراحلها بدائية في الأساطير والحكايات، تستخدم بوصفها مادة أولية أو موضوعاً للعمل الأدبي. أما القيمة الأدبية والجمالية للمسرحية من مسرحيات أسفيولوس أو سوفوكليس فلا تعتمد، في حقيقة الأمر، على المادة الأولية المستقاة من أساطير بروميسيوس أو حكايات أوديب أو أنتيجون. وسعى لو كان هذه الأساطير قيمة أدبية في حد ذاتها فإن الشكل في هذه المسرحيات، وكذلك معالجة الكاتب للمسرحي لهذه المادة، هي التي تحدد قيمة هذه الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً إبداعية.

وتدور المناقشة الواسعة حول مفهوم التأثير في الأدب نقادون حول منهجين مختلفين في تناول المشكلة، الأول يتعلق بالبحث التاريخي في أصول التأثير، والآخر منتج نقدي صرف. وبغرض المنهج الأول سبق أن حركة التأثير من كاتب إلى آخر، أما لللبج القديس فيجدر أن التأثير الحقيقي لا بد أن يتجلى في الأعمال الأدبية ذاتها. ولذلك فإن حركة التأثير هي من عمل أدبي إلى عمل آخر

ويقول هـ. هـ. ريمالك :-

يرى معظم دارسي الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية أن منيج (المنهج الحديث) يفتقر إلى العمل الأدبي بوصفه كياناً مستقلاً بذاته، منيج استاتيكي، بل رجعي بالمقارنة إلى المنهج القديم، ذلك الذي يدافع عنه، والذي يتناول الجوانب الديناميكية للظاهرة الأدبية (موتيناو ١٩٥٣). ولذلك فمن المهم أن نلاحظ أن الدراسات المقارنة الفرنسية بصفتها خاصة تتم أساساً بالنهج القائم على العلاقات الفعلية (٣٧) »

فأصحاب المدرسة الفرنسية في محاولتهم تحويل الدراسات الأدبية إلى « علم يفرض احترامه » تشبهاً في مجال دراسات التأثير بالأدلة التي يمكن البرهنة عليها علمياً أثناء عملية البحث، واعتبروا أن الدخول في أي عمليات لتقييم العمل الفني جمالي ضرب من ضروب الدخول في البحث عن احتمالات قابلة للصدق والكذب، ومن ثم فهي غير علمية. ويمكن أن نورد عبارات المتفردة التالية التي وردت في كتابات أصحاب المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لتدل على عسكهم بما يعتقدون أنه الروح العلمية في البحث ... لا بد للدراسات الأدبية المقارن أن تكون علمية. (روبيير ١٩٥٣ - موتيناو ١٩٥٩) .

لا بد أن يتناول الأدب المقارن العلاقات الفعلية : التأثير الثابت، ويتبادل الحطابيات بين الكتاب، والتأثيرات التي تطرأ على العمل الأدبي نتيجة لتأثير.. الخ (هازار) (٣٨)

والمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن « بما تحيل إليه من الدقة العلمية في البحث، تنظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها مادة أولية موضوعية للبحث العلمي. وربما كان التعريف الشهير للأدب المقارن الذي أورده أحد أئمة هذه المدرسة وهو جان ماري كاريه هو أوضح تعبير عن الموقف الفرنسي في هذا الصدد : فهو يصف بدقة بالغة نظرة المدرسة الفرنسية إلى دراسات التأثير بوصفها أحد وجوه التاريخ الأدبي. يقول كاريه في تعريفه :

« الأدب المقارن هو فرع من فروع تاريخ الأدب. وهو يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتابها في أكثر من أدب قومي » (٣٩)

وهذا التشدد العلمي من جانب أصحاب المدرسة الفرنسية يقابله محاولة دارسي الأدب المقارن من المعاصرين لتوسيع دائرة مفهوم التأثير حتى داخل حدود منهج العلاقات الفعلية ؛ فالنخب الذي يؤكد ضرورة ' إثبات ' التأثير بالوثائق والحقائق ؛ أو ضرورة البرهنة على وجود علاقة فعلية. أصبح ينظر إليه الآن باعتباره منهجاً ميكانيكياً غير كافٍ للإحاطة بكل الجوانب المركبة لعملية التأثير الفعل . ونظرة صغرية إلى خضم المشكلات التي تعترضنا في هذا الشدد

توضح مدى أهمية النظر إليها بوصفها مشكلة مركبة ، وليست من المشكلات المبسطة التي تعتمد فقط على مجرد اصطلاح الباحث لحطابيات متبادلة بين الكتاب ، أو وثائق تثبت وجود علاقة أدبية بين كاتبين ؛ فثمة هناك مشكلة الديكالكتيك القائم بين الأصالة والتقليد . وهناك أيضاً مشكلة طيحية وظيفية الوسائط خاصة الترجمة إلى جانب ديناميكية عملية الإبداع أو الحلق الفني ذاتها التي لا بد بالضرورة من أعطها في الاعتبار في أي دراسة للتأثير من وجهة نظر « العلاقات الفعلية » . ويوضح شو بدقة شديدة الفرق بين « التقليد » و « التأثير » عندما يقول « في حالة التقليد يتخذ المؤلف ، بقدر ما يمكنه ، عن شخصيته الإبداعية لتلويب في شخصية مؤلف آخر ، وعادة ما يلويب في عمل فني بعينه لهذا المؤلف ، وفي نفس الوقت يصر من الإخلاص الشديد في اتباع جميع تفاصيل العمل ، وهو الشيء الذي توقعه في الترجمة . ويمكن أن يكون التقليد في الأسلوب العام بالطريقة المميزة لكاتب آخر ، دون اقتباس تفاصيل محددة » (٣٦)

والتقليد ، في نظرنا ، هو محاولة إعادة صياغة النموذج أدبي كتب أصلاً بواسطة كاتب دى موجهة أكبر بكثير من موهبة الكاتب المقلد . والمقياس الذي نقيس به التقليد هو المقياس الكلي وليس النوعي ؛ فالجهد الذي يبذله دارس التقليد يتمثل في محاولة تتبع الكم المتخوذ من النموذج الأصلي . أما في التأثير فإن المقياس نوعي ، لأننا نجد ، في معظم الأحيان ، أن الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر هما بنفس القدر من الموهبة ، وقد لا يكون الأخير أقل أصالة وقدرة من الأول .

وإذا كان بعض الدارسين يسمون أنه من المهم الكشف عن عناصر التأثير فإننا نعتبر أنه من المهم أكثر الكشف عن المرحلة - في العمل الفني - التي يترك فيها الكاتب عناصر التأثير ليجد ذاته وأصالة .

ومن الناحية الأخرى ، فإن الكشف عن الجوانب التي يدين بها الكاتب لكاتب آخر لا يقلل في نظرنا من أصالته . وشو يوضح لنا بحق أنه :

« يجب ألا نفهم الأصالة بمعنى الاختراع أو الإبتكار . مجيد ، فالكثير من الكتاب العظيم لم ينجحوا من الاعتراف بأنهم قد تأثروا بكتاب آخرين ، بل إن الكثيرين منهم كانوا يفسحون بذلك . فهؤلاء ، على ما يبدو ، كانوا يشعرون بأن الأصالة لا تكن في ابتداء أسلوب جديد أو مادة أو طريقة جديدة ، وإنما في صدق العمل الفني وقدرته على التأثير في المتلقي .

فالكاتب الأصلي ليس هو بالضرورة الكاتب الذي يتبع شيئاً جديداً ، وإنما هو الذي يتجنب في أن يوظف كل شيء حلقة عمله الفني ، وأن ينضج ما يأخذه من الآخرين للتركيب الجديدة التي يخلقها في عمله الفني » (٣٧)

ولقد ظلت الأصالة « التقليد مشكلة رئيسية من مشكلات

أمريكية، وهي مدرسة ربما كان لها أصداء أوسع بكثير من المدرسة الفرنسية ذاتها^(٣٠).

وقول بالاكيان إنه في حالة الترجمات الفرنسية التي قام بها أنثريه جيد وآخرون لأعمال الشاعر الإنجليزي وليام بليك وإلها تغير كثيرا من النص، مما يؤدي إلى إحداث تأثير زائف ولكن هذه الترجمات ذاتها تصيف إشاعة جديدة على أعمال بليك، ويجعل منه كاتباً آخر وزعيماً من زعماء الفن الحديث تطاول قائمه مالايمية وبيكاسو^(٣١). ويعتبر التأثير غير المباشر، وهو المفهوم الذي روج له الأستاذ شو، أحد المفاهيم التي ترتبط بنظرية بالاكيان في التأثير الزائف؛ فقد يبدأ أحد المؤلفين تياراً أدبياً يتقدمه لكاتب أجنبي، كما هو الحال مثلاً في تقديم بوشكين لقرات الشاعر الإنجليزي بيرون في روسيا. ولكن، كما يقول شو، مع استمرار انتشار هذا التراث الأجنبي قد يحدث إن يأتي كاتب على فيضيت إليه وبشره، وذلك بالعودة إلى الأصل الأجنبي بحثاً عن دلالات موحية، أو صور غنية، لم يلفت إليها المؤلف اطل الأول. فلما نجد أن ليف توتوف تأثر بالقصص الشعرية البيرونية لبوشكين ومؤلفين روس آخرين، ولكنه رجع مباشرة إلى خصائص بيرونية أصلها بوشكين أو علماً^(٣٢).

ويلاحظ أن كلاً من المفهومين - التأثير الزائف والتأثير غير المباشر - يعتمد على نظرية واحدة هي تشويه عمل الكاتب المؤثر، إما من خلال الكاتب المتأثر أو الترجمة الخاطئة، مما ينتج عنه ظهور تيار أدبي جديد تماماً.

ونحن هنا أنا بالاكيان أيضاً بما تسميه «بالتأثير المجهض». وفي هذا النوع من التأثير قد يحدث أن يحجب كاتب عملاق كتاباً آخرين، أقل منه موهبة فيحاولون تقليده. وقد يحدث أن تأثر هذا الكاتب العملاق يبدو كأنه قد وضع هؤلاء الكتاب على نفس مستواه من الامتياز الفني، ولكن لا يتم الكشف عن القيمة الحقيقية لأعمالهم إلا من خلال «المد الزمني أو الجغرافي». ونقول أنا بالاكيان في هذا الصدد:

«والذي دفع عدداً كبيراً من الكتاب لأن يلتفتوا حول مالايمية في ١٨٨٠، أو أنثريه بريتون في ١٩٢٠، غير عبادة الطل، وشهرة كاتب هو مثلهما الأعلى، وإنهاء أدبي جديد، يمثل عن نفسه ويغزو الحركة الأدبية كالكسبيل المضيء، ويرقى ماعداً ولكنه لا يتغلغل في التربة أو يروينا. فالأفكار المنهارة كالكسبيل قد تفيض في قلب الكاتب والتقليد، لكنها لا تساعد في تهيئة مواهبه^(٣٣)».

أي أنه مها كان تأثير الكاتب العملاق على تلاميذه، فإن هذا التأثير لا يبقى لكي يتحول كل منهم إلى عملاق في مثل موهبة الأستاذ ومكانته.

ونصل الآن إلى مناقشة مفهوم التأثير ذاته، وللشكالات الدقيقة التي يتعرض لها دارسوه.

يتناقش الأستاذ الأمريكي الإطعالي الأصل كلود بروجين مشكلة التأثير الفعل المتحد على صلات موقوف بها بين الكتاب، وذلك في مقاله

التاريخ الأدبي، تسيطر على النظرية التقليدية التي تناقش طبيعة الفن ووظيفته في فترات أدبية مختلفة وكما يقول فايسشتاين فإن «ديالكتيك الأصالة والتقليد سيطر لفترة طويلة على تاريخ الثقافة الإنسانية وهكذا نجد أن التقليد يلقى ترحيباً ومديحاً في الفترات الكلاسيكية بينما يهاجم هجومياً شديداً في الفترات المضادة للكلاسيكية مثل النهضة والاطلاع والرومانسية، والسرالية^(٣٤)».

ويعتبر الاقتباس الذي يعتمد على الترجمات الحرفية أيضاً ضرباً من ضروب التقليد الذي يعمل في طياته درجة من درجات الأصالة. وعادة ما يقوم الكاتب بالاقتباس ليحصل عملاً فنياً معيناً يناسب أذواق جمهور محلي. وفي الاقتباس بعيد المقتبس تركيب للمادة وتشكيلها، وأحياناً الشكل المميز للنموذج الأصلي بشكل يجعل هذا العمل الفني أقرب إلى الأصنام الثقافية والخصارية السائدة في مجتمع محلي ويناسبه لدوق الجمهور في هذا المجتمع.

ولذلك ففي معظم الأحيان نجد أن الاقتباس أو «الإحدا» يصل إلى حد الخيانة الفنية (trahison creatrice) التي تتحدد فيها قيمة العمل الفني بمقدار أصالة المبدأ أو المقتبس. ويلاحظ فايسشتاين أنه في السنوات الأخيرة، استخدم بعض كبار الشعراء الأمريكيين، مثل روبرت لويل، شكلاً غير حادى من أشكال الخلق الشعري، أدخلوه هم أنفسهم في عداد التقليد. ويدخل في عداد ذلك أيضاً إعداد إزرا باوند وريتشارد لشعر الصيني الذي اعتمد فيه على الترجمات المتاحة، وأخرجنا لنا أعمالاً غاية في الأصالة^(٣٥).

وقد جذبتنا أنا بالاكيان أنظار دارسي الأدب المقارن إلى حقيقة مهمة، هي أن الترجمات تلب دوراً أساسياً في إحداث ما أسمته بالتأثيرات «الزائفة»؛ فالترجم يمكن أن يشوه طبيعة العمل الفني الذي يقوم بترجمته من لغة أجنبية بشكل جلدري. وقد يحدث أن ينشأ تيار أدبي كامل على أساس من هذه الترجمة الخاطئة أو للشوكة للعمل الأصلي.

وتضرب الأستاذة أنا بالاكيان مثالا على ذلك بالترجمات الإنجليزية لأعمال بودلير التي أعطتها صيغة الشعر الرمزي الخاص، مما تسبب في ظهور مدرسة بأعمالها للشعر الرمزي في إنجلترا وأمريكا. نقول بالاكيان:

بالرغم من أن هذه الصيغة (الرمزية) في الأصل تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية، فإن الترجمة الخاطئة أكدت وجودها من خلال استخدام المفردات التي تعتمد على تبادل التصيد والتجريبها أعلى الاطباع بوجود الناقص بين التراث والموضوع؛ وهو التناقض الذي يشتمل عليه المفهوم الثنائي للوجود - وذلك بدل أن تؤكد الترجمة وجود الوحدة الجوهرية للوجود؛ وهي الوحدة التي تشكل عنصراً جوهرياً في شعر بودلير. ولذلك فإن الترجمة، وليس الأصل، هي التي ساعدت على ظهور مدرسة رمزية إنجليزية وأخرى

والانتقال transmission الذى ينص على أن التأثير يعنى انتقال الأشكال والموضوعات الأدبية من عمل فنى إلى آخره (٣٨) .

ويعترض جوين على مفهوم الانتقال على أساس أن هذا المفهوم يتجاهل الأسرار السيكولوجية الدقيقة لعملية الخلق الفنى ، فيسبل تأكيد النهج الميكانيكى الذى يعتمد على البحث الوثائقي عن دلائل موضوعية ثابتة بالبرهان لحلول التأثير .

وفضلا عن ذلك فإن نظرية الانتقال في رأى جوين تفترض أن التأثير يلعب دورا أكبر بكثير من حجمه الحقيقي .

ولذلك يجده يقرر أن دارسي الأدب المقارن الذين يستخدمون هذا المنهج الميكانيكى «بالفنون في تقدير أهميته في الفن» لأهم يفترضون أن التأثير عامل أساسي في الخلق الفنى (٣٩) ويرفض جوين أيضا فكرة الانتقال لأنها تؤدي إلى الخلط بين التأثير الحقيقي والتشابه في بعض جزئيات البصوص : « بما أن مفهوم الانتقال يفترض أن التأثير يؤدي إلى وجود عناصر في العمل » ب» مشابهة لعناصر في العمل « أ » ، فإن هذا يعنى أن كلا من التأثير والتوازي شئ واحد (٤٠) »

وتعتمد الحجة الأساسية التي ساقها جوين في مقاله على التفرقة الحظرية بين التأثير الفعلي الذى يتبنى إلى مجال الخبرة النفسية ، والتشابه بين البصوص التي تتمتع بحقيقة الخلق الأدبي ، أي تلك التي تدخل في العمل الفنى كجزء من مكوناته ، بوصفه كانتا عضوا قائما بذاته . وطبيعة الحال فإن هذه الحجة التي يسوقها جوين لها ما يبررها . ذلك أن أية مادة أولية موضوعية للتأثير تمر أثناء عملية الخلق الفنى بتحويلات معينة ، تجعلها تدخل كجزء لا يتجزأ في نسج العمل الفنى الجديد ، ويريد جوين بهذا أن يؤكد أن التأثير لا يمكن دراسته داخل مجال النقد الأدبي أو علم الجمال . وكما يقول فايشتاين فإن جوين « يستبد هذا الاصطلاح (التأثير وما يشتمل عليه) من مجال علم الجمال » ويريد أن يجعل يبدو العمليات النفسية فقط ، باعتباره يمثل صلة واهية بين العمل الفنى الجديد الذي يتميز بالأصالة ، والبصير الذى يستقى منه الكاتب بعض مكونات هذا العمل (٤١) »

ويعتقد جوين أنه لا يمكن تعديد التأثير بمقاربة بسيطة بين العمل (أ) والعمل (ب) ، فكل دراسة للتأثير لابد أن تأخذ في الاعتبار بالضرورة « الأصول » التي يستقى منها العمل الفنى مادته ومكونات هذه الأصول ، وإذا فهمنا التأثير على هذا النحو تصبح عناصر التأثير أحد مكونات العمل الأدبي لا أكثر ، أو كما يقول فايشتاين ، « لحظة أو مرحلة في عملية الخلق الفنى » ، قد تؤثر في ميلاد العمل الفنى ، لكن ليس لها قيمة حقيقية في تقييم العمل في صورته الأخيرة ، باعتباره كانتا عضوا قائما بذاته .

ويعترض فايشتاين على أفكار جوين على أساس أنه يتجاوز حدود النقد الأدبي ، ويدعو إلى دراسة سيكولوجية للأسرار الدقيقة

للمنح من «جاليات دراسات التأثير في الأدب المقارن» (٤٢) ، وهو من المقالات الرئيسية في المناقشة الدائرة حول مفهوم التأثير . ومن أهم ما فعله جوين في هذا المقال هو أنه لم يقصر التأثير الفعلي على المفهوم المحدود لضرورة وجود برهان وأدلة ثابتة على العلاقة بين الكاتب ، وهو المفهوم الذي تنبأه المدرسة الفرنسية للترتمة ، وإنما تنسب ذلك إلى مجال أوسع هو البحث السيكولوجي . في بداية المقال يحاول جوين أن يجد حلا لمشكلة حدوث التأثير ، وذلك بأن يسأل سؤالا أساسيا .

« عندما نتحدث عن تأثير في كاتب ما ، فهل نقرر هنا حقيقة سيكولوجية أو حقيقة أدبية (أو أننا نجري وراء الحقائق البيوجرافية ؟) » (٤٣) .

ويعنى جوين في الإجابة عن هذا السؤال بأن يضع المشكلة كلها في إطار أسرار عملية الخلق الفنى ، فيفرق ابتداء بين وجهتي نظر في عملية الخلق الفنى : أولا الفكرة التي سادت في القرن التاسع عشر بأن الأدب هو عملية إعادة تنظيم الخبرة الإنسانية في عمل فنى ، وثانيا فكرة الخلق المطلق (أو الخلق من العدم) (creatio ex nihilo)

وفي مناقشة الفكرة الأولى يعترض جوين على الرأى ، للترس على أفكار تين « Taine » ، القائل بأن تحويل الخبرة الإنسانية إلى فن يتم لدخل نفس الإطار ، أي أن كلا من الخبرة الإنسانية التي تمثل بلورة العمل الفنى والعمل الفنى ذاته يساوى كلاهما من ناحية النوع . أما عملية تحول الخبرة الإنسانية إلى عمل فنى فيصعب تغير كامل في النوع : « فالحركة من نوع من أنواع الحقيقة إلى آخر هو كل ما تعني فكرة الخلق ، وهو الإنجاز الذى يحصل عليه الفنان » .

فإن خلال عملية التحول هذه يستطيع الفنان أن يظهر إلى الوجود عملا جديدا مستقلا بذاته ، وهو يصنع العمل الفنى من حقيقة موجودة سبقا في الواقع ، وهذا مؤكد . ولكن هذه الحقيقة هي جزء من الحياة وليست بعمل الإطلاق ، جزءا من الفن . وهذه الخبرة الواقعية تظل دائما مفصولة عن العمل الفنى في صورته النهائية بمقدار الفرق بين علة وجود الخبرة الحياتية والعمل الفنى ، أو بما يمكن أن نسميه الفجوة الأطولوجية (٤٤) . ومن الناحية الأخرى فإن الخلق من العدم (creatio ex nihilo) هو ضرب من ضروب المستحيل ، ولذلك فهو أمر يجب استبعاد من المناقشة تماما .

ويعتقد جوين عملية الخلق الفنى بأنها عملية إلهال يحل فيها العمل الفنى الجديد محل الخبرة الحياتية أو حتى التفاضل الأدبية ذاتها التي شكلت بلورته الأولى :

« فالشاعر الجديد قادر أن يجعل عمله يحل محل الخبرة الحياتية والأحوال الفنية السابقة لعله .. والقصدية هي نتيجة لخبرة إنسانية حل محلها شئ » جديد هو العمل الفنى (٤٥) . ويعتمد مفهوم جوين لطبيعة العلاقة بين الحياة والفن إلى حد كبير على نظرية النقد الحديث في استقلال الفن عن الحياة ، وهو ما يدفعه إلى رفض مفهوم

فإن هذه «التوازيات» لا ترجع بالضرورة إلى تراث مشترك أو إلى علاقة فعلية بين الكتاب أصحاب هذه الأعمال أو بين الأفعال بعضها البعض. فقيمة دراسات التوازي تكمن، كما يقول شو، في أنها دراسات نقدية في المقام الأول، يُلقي من خلالها المعلنان الخاصات للمقارنة الضوء أحدهما على الآخر، وتبرز من خلال المقارنة الخصائص المميزة لكل منهما^(١٤).

ودراسات التوازي هي ثمرة من ثمار المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن التي تحاول، كما يقول هنري ريكس، «أن تربط بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي، لأن فصل بينهما. ولتحقيق ذلك تؤكد (المدرسة الأمريكية) عدم تشجيع دراسات المصادر والاستيعاب والتأثير الفعل القائم على صلات حقيقية، والترويج للدراسات المقارنة التي تتحدث التوازي بين الأفعال الفنية؛ ودراسات الموثيق، والدراسات الأسلوبية، ودراسة الأجناس والحركات والتقاليد الأدبية... ولأن هذه الدراسات الأخيرة تهدف أساساً إلى إبراز القيمة الفنية للعمل الأدبي، فليس من الضروري أن يكون بين الأعمال موضوع المقارنة أية صلات حقيقية موقفة.. فالتأكد هنا واقع على المقارنة دون النظر إلى أن المؤلف (أ) كان على صلة بالمؤلف (ب) أو أمهالهما عندما كتب العمل (ج)»^(١٥).

وقد تعرضت دراسات التوازي إلى هجوم شديد من الدارسين الفرنسيين والأمريكيين على حد سواء. فأوليفر فايسشتاين مثلاً، بالرغم من انتقاده للمدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، يرفض تماماً أن يروج دراسات التوازي في إطار دراسات التأثير. وتراه يؤكد أن «ما يسمى بدراسات التوازي لاصلة لها على الإطلاق بالتأثير بمحتمل الصحيح، ولكنها دراسات تتعلق بالتشابه أو التأثير الزائف»^(١٦).

ومن الجانب الآخر يصير إيجاب حسن على أن أي دراسة للتأثير لا بد بالضرورة أن تفترض مسبقاً وجود درجة من درجات الصلة الفعلية، ومن ثم فإن دراسات التوازي لا تنسل في مجال التأثير بمحتمل الدقيق وإنما يجب أن تنقل في إطار دراسة «أوجه الشبه» بين الأعمال موضوع المقارنة:

«وعندما نقول إن «أ» قد أثر على «ب»، فإننا نعلم أنه بعد التحليل النقدي أو الجليل نستطيع أن نجد عدداً من العناصر المتشابهة بين أعمال كل من «أ» و«ب». وهذا في حد ذاته لا يكفي لتحديد التأثير، وإنما نحن في هذه الحالة نكون قد دللنا على وجود ما أسميه بأوجه الشبه، وذلك لأن التأثير يفترض وجود صلة حقيقية من نوع ما بين الكاتبين»^(١٧).

ومع ذلك فدراسات التوازي تكسب بالترجيح تأييداً متزايداً من جانب عدد كبير من الطروحين الذين يؤمنون بأن وظيفة دراسات التأثير القيام بمجهود نقدي، غير تاريخي، لتقييم الأعمال الأدبية من داخلها. فالخاتمة التي يشرعها الدارسون في الآونة الأخيرة

لعملية الإلهام أو الحالة المزاجية للكاتب أو كيميائية عملية الخلق الفني ذاتها، تلك التي لا يمكن أن تفسر غورها ببلغة كبيرة.

وعندما يواجه جوين مشكلة الدلائل والبراهين الثابتة على وجود التأثير فإنه يرجعها إلى التفاعل بين العمل الفني الجديد والتراث الأدبي، أي الأشكال والموضوعات والأساليب الفنية الشائعة في التراث، ويؤسس على ذلك نظريته القائلة بأن الأساس في دراسة الأدب المقارن هو دراسة علاقات الأعمال الأدبية بترت أو تقاليد أدبية معينة. يقول هاسكل بلوك:

«يؤكد جوين أن التجربة الفنية تتكون، بطبيعتها، من مواقف إنسانية شاملة صالحة في كل مكان، تمثل الأساس في دراسة الأدب المقارن باعتبار أنها تعبر عن مجموعة التقاليد المتوارثة الموجودة في نسيج العمل الأدبي»^(١٨).

ويمكن إرجاع فكرة جوين عن العلاقة بين العمل الفني والتقاليد أو التراث الأدبي إلى نظرية ت. س. إليوت الشهيرة في مقاله عن «التقاليد والتبرع الفردي» مفيد أن يضع جوين دراسة التأثير في مجال عدد وهو سيكولوجية الإبداع الفني، فمجهده لا يسمح بالمقارنة إلا بين الأعمال التي تنتمي إلى تراث وتقاليد مشتركة، ودراسة علاقة العمل الفني بهذه التقاليد. ونبتاً يمكن لحل هذه الدراسات أن تلقى الضوء على خصائص الأجناس أو الأشكال والأساليب الفنية الخاصة بفترة أدبية معينة، فإنها لا تفتقد في تحديد القيمة الجمالية والفنية للأعمال التي تدور عليها المقارنة.

يضاف إلى ذلك، أن نظرية جوين تحدد من نطاق دراسات التأثير، وتعمد الدارس من استخدام أدوات وميزات أخرى هامة في دراسات التأثير.

ويرى هاسكل بلوك في دراسته الممتازة لاستخدام التأثير أنه في بعض الأعمال التي يمكن التنبؤ فيها على وجود تشابه بسبب اقترابها إلى تراث أدبي مشترك، يمكن أيضاً أن نحلل على وجود تأثير فعلي، كما هو الحال في العلاقة بين كافكا وسترنبرج^(١٩) فلا داعي إذن لأن نحدد مفهوم التأثير بمنهج واحد، عندما يمكن تطبيق أكثر من منهج لدراسة التأثير.

وأود أن أنهي هذا المقال بمناقشة مشكلة من أهم المشكلات التي تواجه المنهج النقدي في دراسات التأثير، وهي المشكلة للسياة «بالتوازي» Paralellism، بين الأعمال الفنية.

ويقسم ج. ت. شو دراسات التوازي إلى مجالين أساسيين: الأول هو دراسة المادة التي يمكن إخضاعها للمقارنة في عملين أدبيين أو أكثر. ويتعلق هذا المجال أساساً بالموضوعات المتشابهة أو «التوازية»، أو بمعنى آخر، بالمضمون. والمجال الثاني هو دراسة عناصر الشكل التي يمكن مقارنتها في عملين أو أكثر وفي كلا المجالين

في خضوعه للمؤثرات الاجتماعية. ^(٩) والأشلة على ذلك كثيرة منها دراسات التوازي بين إلياذة هومر والكاليفال أو الشعر الجرمانى القديم، وبين الشعر الإغريق القديم، وشعر النوند الحمرى فى أمريكا الشمالية.

ويؤمن رينيه إيتاميل، الذى يسمونه «بالطفل الشارد» فى المدرسة الفرنسية، أيضا بأنه يمكن اكتشاف أنماط وقواعد عامة لحركة الأدب العالمى من خلال دراسات التوازي. وكما يقول ريماك، فإن إيتاميل «يؤمن بأنه من خلال مقارنه للتوازيات بين الأفكار والمضامين والشكل الفنى فى الأدب العالمى (أى الأدب الشرق والغرب) يمكن للدارس أن يكشف وجود قواعد أدبية ثابتة، أو أنماذج مشتركة فى الإنسانية كلها» ^(١٠). ولذلك فى رأى إيتاميل أن القيام بدراسة توازي بين سماليات مسرحيات «التوء اليابانية مثلا والتراجيديات الغربية قد يلقى المزيد من الضوء على خصائص فن التراجيديات حتى لودرسناها بعيدا عن المنظور التاريخى.

وفى دفاع شديد الحامسة عن دراسات التوازي، يسم إيتاميل دارسى الأدب المقارن بالسليية، لأنهم لا يحاولون أن يفتحوا «نافا» أرحب للدراسات التوازي:

«نعم، حقا، لماذا يظل دارس الأدب المقارن متصفا بالسليية؟ أما هؤلاء الذين يسبحون بحمد بريخت ونظرية التفرير، فلم لا يدركون أن هذه النظرية ظهرت قبل بريخت بزمن طويل. ولماذا لا يحاولون بث الحيوية من جديد فى المسرح الأوروبى أو الأمريكى بدراسة نظرية مسرح «التوء» (اليابانى)، وتمثيل مسرحيات «التوء» فى الغرب» ^(١١).

وفى النهاية أرجو أن أمكن قد أوضحت فى هذا المقال بعض المشكلات الملقة التى يتعرض لها دارس التأثير، والكثير من أوجه الخطأ بين هذا المفهوم الرئيسى من مفاهيم الأدب المقارن وغيره من المفاهيم الأدبية والنقدية والتاريخية. وأحسب أن مفهوم التأثير بالرغم مما يشهه من مشكلات، يمكن أن يتسع ليحتوى الكثير من المناهج التاريخية والجمالية والنقدية فى دراسة الأدب وفى سبر غور عملية الخلق الفنى.

لتوسيع مفهوم التأثير لابد أن تؤدى فى البداية إلى قبول دراسات التوازي بوصفها مجالا مشروعا فى مجالات دراسة التأثير، خصوصا إذا فهمنا التأثير على أنه مقارنة، الهدف منها أن يلقى كل من العليين الضوء على الآخر.

يضاف إلى ذلك أن البحث عن شواهد ثابتة للتأثير، سواء من ناحية الكاتب أو العمل، لا يمكن لتسيع التركيب المعقد للعمل الفنى، حيث تتخلل الاقتباسات والتأثرات فى علاقة ديناميكية مع مكوناته الأخرى. وفى معظم الأحيان فإن مقارنة عملين أدبيين عظيمين يتيمان إلى أدبين مختلفين دون أن تكون بين كاتبيهما علاقة مثبتة - من شأنه أن يلقى الضوء على تيارات أدبية مشتركة أو متشابهة، وكذلك على خصائص الشكل الفنى أو القصص. وهو أمر يفيدنا فائدة كبرى فى معرفة الكيفية التى يتم بها الإبداع الأدبى.

ولا يستعنا إلا أن نذكر هؤلاء الذين يهاجمون دراسات التوازي، باعتبارها خارجة تماما عن نطاق التاريخ الأدبى، إذ يمكن تحقيق درجة من درجات المنظور التاريخى عندما نخصص المقارنة بين عملين أدبيين عن خصائص تيار أو حركة أدبية بعينها.

ويوضح هنرى د. ريماك الإمكانيات الواسعة لدراسات التوازي التى تسمى أى مفهوم محدود للتأثير، عندما يقول إن الدرس الذى أعطاه لنا المؤرخ الأدبى الألمانى الكبير أويرياخ الذى يستخدم تكنيك شرح النصوص وتحليلها، لى يعمل إلى المفاهيم الكلية للتاريخ الأدبى ^(١٢)، فى كتابه الضخم الهاكاة Memesis، هو شاهد على الإمكانيات الواسعة لدراسات التوازي فى إلقاء الضوء على الحقيقة التاريخية إلى جانب الحقيقة الأدبية.

وبينما ريماك فى تأكيديه على أهمية دراسات التوازي من منظور تاريخى، إلى نظرية «الاستادبالية» الروسية التى وضعها دارس كبير من دارسى الأدب المقارن هو ألكساندر فيسولفسكى (١٨٣٨ - ١٩٠٦). ويقول ريماك إنه «طبقا لهذه النظرية، يتكرر ظهور تيارات أدبية بعينها فى ظروف تاريخية متشابهة، وإن فصلتها عن بعضها البعض مساحات شاسعة فى الزمان والمكان. وتكرر ظهور هذه التيارات فيصبح عن وجود قواعد معينة للدرجات الأدبية المميزة، ويلقى الضوء على القوانين التى تحكم تطور الأدب العالمى

الهوامش:

(٩) Ihab H. Hassan, «The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 66-67.

(١٠) Hankell M. Blook, «The Concept of Influence in Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), p. 31.

(١١) Paul Van Tieghem, *La Littérature Comparée*, (Paris, 4th edition), (1) revised 1951, p. 117.

(١٢) M. F. Guyard, *La Littérature Comparée* (Paris, 1951), p. 58.

(١٣) J. M. Carré, «Avant-Propos», in M. F. Guyard's *La Littérature Comparée* (Paris, 1951).

- op. cit., p. 60. (٢٧)
- Weinstein, op. cit., p. 32. (٢٨)
- op. cit., p. 33. (٢٩)
- Anna Balakian, op. cit., pp. 27-28. (٣٠)
- Ibid., p. 28. (٣١)
- * Shaw, op. cit., p. 68. (٣٢)
- Anna Balakian, op. cit., p. 27. (٣٣)
- In comparative Literature, Proceedings, of the Second Congress, I (٣٤)
pp. 175-92.
- Ibid., p. 179. (٣٥)
- Ibid., p. 180. (٣٦)
- Ibid., p. 180. (٣٧)
- Ibid., p. 182. (٣٨)
- Ibid., p. 183. (٣٩)
- Ibid., p. 183. (٤٠)
- Weinstein, op. cit. p. 40. (٤١)
- Haskell Block, op. cit., p. 34. (٤٢)
- Haskell Block, op. cit., p. 36. (٤٣)
- Cf Shaw, op. cit., pp. 64-65. (٤٤)
- Henry H. H. Remak, op. cit., p. 8. (٤٥)
- Ulrich Weinstein, op. cit., p. 38. (٤٦)
- Ihab Hassan, op. cit., p. 68. (٤٧)
- Henry H. H. Remak, op. cit., p. 9. (٤٨)
- Ibid., p. 9. (٤٩)
- Ibid., p. 9. (٥٠)
- Ren Etiemble, «The Crisis in Comparative Literature», trans. by
Georges Joyaux and Herbert Weisinger (East Lansing: Michigan
State University Press, 1966), p. 25. (٥١)
- Rene Wellek, «The Concept of Comparative Literature», *Yearbook
of Comparative and General Literature*, II. (٥٢)
- Henry H. H. Remak, «Comparative Literature at the Crossroads:
Diagnosis, Therapy and Prognosis», *Yearbook of Comparative and
General Literature*, IX (1960), p. 1. (٥٣)
- Ulrich Weinstein, *Comparative Literature and Literary Theory* (٥٤)
(Bloomington: Indiana University Press, (1968), p. 35.
- Haskell M. Block, op. cit., p. 35. (٥٥)
- Ibid., p. 35. (٥٦)
- Remak, op. cit, p. 4. (٥٧)
- Van Tieghem, op. cit., p. 135. (٥٨)
- Weinstein, op. cit., p. 36. (٥٩)
- Ibid., p. 36. (٦٠)
- J. I Shaw, «Literary Indebtedness and Comparative Literary
Studies», in *Comparative Literature: Methods and Perspective*,
Newton p. Stallknecht and Horst Frenz (Carbondale: Southern
Illinois University Press, 1961, p. 60. (٦١)
- Ibid. pp. 61-62. (٦٢)
- Anna Balakian, «Influence and Literary Fortune: The Equivocal
Junction of the Two Methods», *Yearbook of Comparative and
General Literature*, XI (1962), p. 26. (٦٣)
- Shaw, op. cit, p. 64. (٦٤)
- Ulrich Weinstein, op. cit., p. 40. (٦٥)
- Ibid., p. 66. (٦٦)
- Ihab Hassan, op. cit. p. 60. (٦٧)
- Cf. Harry Levin, «Littérature Comparée: Point de Vue d'Outre-
Atlantique», *Revue de Littérature Comparée*, XXVII (1953), p. 25. (٦٨)
- Remak, op. cit, p. 5. (٦٩)
- Ibid., p. 6. (٧٠)
- J. N. Carré, op. cit., p. 5. (٧١)
- J. I. Shaw, op. cit., p. 63. (٧٢)



الأدب المقارن

وفلسفة الأدب

رجاء عيد المنعم جبر

يقوم مفهوم الأدب المقارن ، في وضعه الحالي اليوم ، على تناول الظواهر الأدبية من خلال اللغات أو الثقافات تناولاً يتضمن وصفاً تحليلياً لها ومقارنةً منهجيةً تفصيليةً بينها ، وتفسيراً تركيبياً لها ، في ضوء التاريخ والتقدم والفلسفة . وذلك من أجل فهم الأدب بطريقة أفضل بوصفه مظهراً للإبانة عن الروح الإنساني^(١) . وقد تجاوز مفهوم الأدب المقارن بالفعل تلك المرحلة التي كان لا يعنى فيها إلا بدراسة العلاقات بين الآداب القومية على أساس من المنهج التاريخي الذي نشأ في ظل فلسفة وضعية تعنى بالبحث عن الأسباب والتأثير ، والباحث المقارن اليوم يجمع في بحره بين منهجي التحليل والعلاقات ، للخروج باستنتاجات تركيبية تكشف عن أسرار هذه الظاهرة التي تسمى « أدبا » . ومن التناوب الجدل لمنهجي التحليل والتركيب ، تنشأ قوة دفع كبيرة كافية بأن تخرج الأدب المقارن من أزمنته التي كثر الحديث عنها في العقود الأخيرة من هذا القرن^(٢) ، لأن العناية بالتجريد ، والبحث عن القوانين وعن القواعد العامة هي السمة الأساسية للعلم . وهي التي تغفل الدراسات المقارنة من مجرد رصد الأنماط والتماثل إلى الكشف عن النظرية والمفاهيم . وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنسيون « فلسفة الأدب » ، بينما تسمى في الإنجليزية « نظرية الأدب » . ويرى الفرنسيون أن مصطلح النظرية هنا لا يتناول إشكالاً وضوحاً ، كما يرون أن « النظرية » قد توشى بمصطلح جمالي مملود ، مع أن الفعل التجريدي للظاهرة الأدبية يتجاوز القيمة الجمالية إلى اتفاق أخرى أرحب وأكثر تنوعاً . وفلسفة الأدب هذه وجدت المثال لها في فلسفة التاريخ ، فكما أن من التاريخ ما يقف عند حد الوقائع ويوثق الأحداث ، ومنه ما يبحث عما وراء الظاهرة التاريخية من العلل والأسباب ، ومنه ما يتجاوز ذلك إلى طرح أسئلة كبيرة ، والقيام بدراسات تركيبية واسعة عن الحضارات ، وطبيعة الجنس التاريخي ، ويم يفتقر عن الجنس الأدبي أو الفلسفي ، ومفهوم الزمن في التاريخ ...

الأجنبية ، وفقاً لحولات التطور السببية والتأثير . ومنها ما يتجاوز ذلك إلى محاولة تفسير الثوابت والمتغيرات في الظاهرة الأدبية ،

كذلك من دراسة الأدب ما يقف عند حد رصد الظاهرة الأدبية في خصوصيتها القومية ، ومنها ما يلجأ إلى تفسيرها في ضوء امتداداتها

أوروبا أثناء القرن السابع عشر - لم يكن بينها من الصلات المباشرة ما يسمح بتفسيرها في ضوء فكرة التأثيرات لأنها متزامنة تقريباً ، ولم يتولد بعضها من بعض وفق إيقاع زمني في خط مستقيم ، ومن ثم لم يخلو هذا من الرجوع فيها إلى تفسير مزدوج يجمع بين القول بالأصل المشترك ، وفكرة الحسية الاجتماعية والاقتصادية ، قالوا إن الباروك بأنواعه الإيطالية والفرنسية والألمانية والسلافية ، وكذلك «الإنفوسيم»^(١) في إنجلترا ، و«الكولتازيسم»^(٢) في فرنسا ، كلها حفيدات للشجر المشترك وهذه البتراركية ، في القرن السادس عشر . ولم تكن تلك الحركات إلا إعادة تقديم لإحساسات البتراركية وأفكارها ، بل لشكائنا التصيرية والشعرية ، في أحوال أدبية ذات روح مختلف ، ولا يمكن لتفسير هذا الروح القول بلحن العصر *air du temps* ^(٣) ، وإنما هو الانكسار للحتمية الاجتماعية الاقتصادية ، حسب تمييز الماركسيين ، وهو انكسار أيضاً أو نتاج للتجاهلات الدينية التي كانت تتصادم وتتفاعل في عهدي الإصلاح^(٤) ، و«رشد الإصلاح»^(٥) .

كذلك فيما يتعلق بالرواية الرفيعة ذات الواقعة الصحية التي تعرض في أصحاح عالم الريف ، من أجل أهداف تعليمية ، وفيها يبرز الخيال الشعرى بالواقع . ازدهرت هذه الرواية في القرن التاسع عشر ، وظهرت في سويسرا وإنجلترا وفرنسا على فترات متقاربة ، ابتداء من سنة ١٨٣٦ ، تاريخ رواية «مرآة الفلاحين» *Der Bauerns Kegel* لرجل الدين السويسري ، الذي يكتب بالألمانية ألبيرت بروس ، والذي اختار له اسم مستعاراً «جورياس جوتف» . ثم تلتها في الفرنسية جورج صاند ، وفي الإنجليزية جورج إليوت ، وفي النرويجية بيرنسن . كان من السهل على مقارن الأوسن أن يسلكوا جميع كتاب هذه الرواية في خط واحد ، ينتهي إلى الكاتب السويسري ومصادره التي انسحق منها ، خاصة وأن القرائن التاريخية قد تؤيد ذلك . ولكن فلسفة الأدب ترى أن الاندماج الملحوظ للأدب الريفي في القرن الماضي يضرب ببطورة في الأرض الأوروبية ، لكي يصبح بطريقة على ما أوجدها النهضة الصناعية من تجمعات مكثفة ومزدحمة تدل على حياة الطبقة العاملة . ومن ثم نقول بتعدد الأصول ، وتدخل السياق الاجتماعي والاقتصادي ، والوسائق الشعرية والثنية ، مثل القصيدة الروحية التي جدها جيسر السويسري ، والرواية الروحية عند فطوريان الفرنسي (١٧٩٤) ، والقصيدة الرفيعة التي يتجلىها هيل خير تينيل ، وما له دلالة أن يكون هو أيضاً رجل دين ، وكذلك قصيدة جوتف التي تحمل عنوان «هرمان ودوروف»^(٦) .

وهذه الظروف الجديدة التي أوجدها تطور الصناعة ، و«اضمحلال الأرواح العاطفية والأخلاق بالقوانين العلمية» - فما يرى فيلسوف الأدب - هي التي ينبغي الرجوع إليها لتعليل نشأة الرواية الواقعية والطبيعية التي عرفت شهرة في أواخر القرن التاسع عشر .

وإذا كانت الطائفة الملائية قد نتجت عنها المصنع الإنشائي ، فقد أمكنها أيضاً أن تشرى «أدب القصور» . وبمثل إذا كان الانتقال إلى

والتعرف على القوانين التي تحكم هذه الظاهرة في ضوء وضعها الخاص والمحدد ، الذي يجمع بين الفردية والجماعية ، والثنائية الموضوعية . وهنا تكون في دائرة «فلسفة الأدب» . والمفرد ليس جديداً بطبيعة الحال ، فكم طبع المظنون منذ أفلاطون إلى وضع النظرية للأدب ، ولكن المشكلة أن استنتاج النظرية بالنسبة للأدب الذي يفترض فيه النتوج اللانهائي للدخول المتناثر المطلق والقومية والثنائية فيه - لا يمكن أن يكون سليماً ، إذا تم بناء على أمثلة فردية من أدب واحد . ومن هنا نفرض للقارئة نفسها كمنهج لاغنى عنه لإقامة النظرية على أساس من الاستقراء الذي يفرضه تنوع المادج بالدرجة الكافية ، ومن ثم ، يمكن للنظرية أن تطمح إلى العالمية ، وأن يصدق عليها ما يسمى بفلسفة أدبية . وكانت جهود المقارنين الأولى خطوة حاسمة في طريق هذا الاستقراء شبه الكامل ، كما أن القدرة على الاستشهاد بأكثر من أدب واحد تعنى التقدم في اتجاه اللحظة المثل التي يتحقق فيها الاستشهاد بأدب الاستشهاد جميعها . ولكن أحوال هؤلاء المقارنين في عملية أدبية ما لبثت بعد فورة النشاط الأول أن اصطلمت بحقيقة واقعية ، هي أنهم يرغم المنجزات التي حققوها على طريق الصلات بين الآداب وجعلوا أنهم لم يجاوزوا في دراساتهم عدداً محدوداً من الموضوعات ، من خلال عدد محدود من الآداب ولاحتوا أن هذه الدراسات لم تكن تغطي من دوافع قوية تحركها من تحت السطح - فكان لابد من وجود فرع مكل للأدب المقارن - بمناهة المصور - يتجاوز دائرة العلاقات الثنائية ، ويطلع إلى تكوين تاريخ الأدب في مجموعاته الكبرى ، ويكون أقدر على الإحاطة بالمخالفات الأدبية والأفكار والمشار الإنسانية ، التي لا يمكن فهمها بدون دراستها لدانها في آداب كثيرة . ونشأ لذلك ما سمي في حينه بالأدب العام^(٧) ، لتحل فيه فلسفة الأدب مكان الصلوة ، وبذلك جهود كبيرة في سبيل تفسير التيارات والحركات الأدبية المتألفة في عدد من الآداب والثقافات ، وتكوين النظرات التركيبية لتاريخ الأدب العالمي ، متعالياً على حدود القوميات واللغات . ومع ذلك لم تنجح بحوث هؤلاء من تسلط فكرة العلاقات عليها ، ولم تنحصر تماماً من أسس مقولات التأثير والبيئية وفرضية الأصل الواحد للظاهرة الأدبية ذات الأشكال المتعددة . ثم جاء المحدثون ليسلطوا قوة دفع جديدة لفلسفة الأدب ، مستعينين بمناهج مختلفة أمكنهم بها النهضة الماصرة في مجالات الاجتماع والعلوم الطبيعية واللغة والتقدم . ومن طريق الإدراك المكثف للتفرع المتنوع حسب اللغات والآداب والمؤلفين ، استطاعوا أن يتناولوا بالتحليل وإثارة الفكر معطيات أساسية في الأدب تتعلق بمفاهيمه وأشكاله ومناهجه . ويمكننا أن نجمل هذه المعطيات من خلال مجموعة من الأبنس أقام عليها المحدثون تصورها لها :

١ - التفسير الاجتماعي والاقتصادي :

استعار المقارنون المحدثون هذا المبدأ من المادية التاريخية ، ولم يأخذوه على إطلاقه ، وإنما استعانوا به في حدود - وقد تبين لهم جدواه في تفسير بعض الظواهر ، وعجزوا عن تفسير بعضها الآخر . فقد لاحظوا أن الحركات الأدبية التي ازدهرت في أماكن عدة من

المجتمع الرأسمالي قد تم عن طريق الطائفة البخارية ، وليس هناك ما يمنع من إدخال الرواية الواقعية في هذه العائلة السنية .

ولكن التفسير الاجتماعي الاقتصادي الذي يتفق بصفة جزئية مع المادية التاريخية ، لا يمكن أن يكون على إطلاقه وفي كل الأحوال . وذلك لأن الأبنية الاجتماعية والاقتصادية المشتركة يجب أن يكون انعكاسها ظواهر متطابقة ، لا متشابهة فحسب ، والتطابق في الواقع لم يوجد إلا على مستوى الأيديولوجيات ، لا على مستوى الأدب . أما التشابه فيفترض توعا في الخلفية المادية للمجتمع ، يتحكم فيه عوامل المزاج القومي واللغة ، والوعي بالماضي التاريخي الخاص بكل أمة . ومن ثم يبدو هذا التفسير « المادي » عاجزا عن أن يبين حيوية التنايد الأدبية التي تبق أحيانا في حالة أبنية عقلية مكسبة على شكل « ثوابت » كما يسميها كورتوس يستعملها الخلف بلا وعي لا يبين به للسلف . ووجود الأجناس الأدبية في تعاقب زمني diachronique هو الدليل على وجود تقاليد تفرض نفسها على المؤلفين . والذي يحدث هو أن العمل الأدبي يتلقى شكله الخاص به ، وأنه ينساب في شكل هو ميراث من الأدب القديمة ، فالأجناس الشعرية والنثرية كلها عبرت القرون على هذا النحو ، جارة عن أوان حقيقة تملأ كل مرة بسائل عطف . وهذه الأولى من ناحية أخرى يصبها شيء من التغير ، بتأثير السائل الذي يصب فيها ، ولكنها لا تعتقد ملاعبها الأصلية . وللمأسى يرغم تحولها الكثيرة من الإغريق إلى الإسمن وأويلين وكودول ذات ملمح مشترك ، هو تقديم رؤية للعالم قلبية أو غميمة أو دينية .

ويرى مؤرخو الأدب العام أن دراسة الظاهرة الأدبية على المستويين الميكروني والماكروني تمثل إضافة ضخمة للأدب العام ، يحدد بدقة أسلوب العصر والإضافات الحقيقية للكتاب ، وعقرياتهم الخاصة ، والخيوية الكامنة لبعض الموضوعات ، وخاصة إذا كانت الظاهرة تنطق بموضوح واحد تناولته كثير من المؤلفين المختلفين في الزمان والمكان ، كما في هذا النقص من الأعمال التي تناولت أنتيجون أو أمفيثيون^(٨) ، أو الأجناس التي لم تتوقف عن الحديث عن الأطفال في كل الأدب .

وهم يعترفون بأنهم في دراساتهم للظاهرة الأدبية على المستوى الميكروني بالذات - مازالوا مسبقين فيبحث غريهم من مؤرخي العلوم والفكر والاجتماع ، وأن القول بارتباط الظاهرة الأدبية بالسباق الاجتماعي والاقتصادي - يطلب برنامج بحث لدراسة الظروف الحياتية لاجلده من أمتها في المادية إلى آخرها محميا ورومانيا ، ولاتكاساتها على الأجيال والمشار . فالتأثر عليه أن يشاهد عن شكل الحضارة ، الذي يرتبط به أدب ما ، وسيرى أن هناك علاقة بين أنماط الحضارة وأشكال الأدب ، فالنزل الحف « البلاط » يرتبط بحضارة التقصور ، ورواية الأخلاق والمبادئ بمجتمع للبيئة ، والحرفاء بمجتمع القلاحة . وعليه أن يتناول كذلك من الانحيازات السياسية والأخلاقية والدينية والفلسفية التي تصدى الكتاب تناصرها أو مقاومتها ، وعن التناقضات التي شاهدهم الكتاب أو اختفوا في أمرهم . والمقارن مطالب كذلك بالتصرف على

الطريقة التي بها يبحون : فهي للتأثر الأطلوني ؟ أو الرومانسي الرقيق ؟ أو الحب على طريقة الليدي شارلي المنحة في الاستجابة لتواضع الحس ؟ وهو مدعو أيضا ليلى أن يحدد نوع التصورات العلمية التي يستقنها المؤلفون ، للتحديد في الزمان ، المختلفون في المكان وللمقد . فلا يمكن أن تتفق رؤية من يؤمن بدوران الشمس حول الأرض ورؤية من يعتقد بمرورية الشمس ، أو الذي طورد بسبب فكره الحر . كما أن عليه أن يقيم معالم الصورة التي لدى الكتاب عن الزمن : أيؤمنون بانسيابه ، أو بحركته الدائرية ، أو باستحالة العود فيه ؟ ويكلف على درس طبيعة إحساسهم وطريقة إدراكهم ، ولا يتخرج حتى في أن يتعامل مع الشكل للمندس للفنل لدى الواحد منهم ، فقد قيل أن الدائرة كلاسيكية ، والبضايء باروك ، والأرياسيك روكوكو . ويحدد المقارن ، أخيرا ، في أن يستخلص من كل هذا تصور العصر للحياة والموت .

كل هذا ليس في القدر الأكبر منه إلا برنامج بحث يتنظر للمقارن الذين سبقهم في شبل تحقيقه مؤرخو العلوم في مبادئ الفكر والسلوك والاجتماع ، علما بأن وسائل المقارن الأدبية قد تكون لا غنى عنها لإكمال بحث هؤلاء الأدلاء الذين سبقوا على الطريق . والمطلوب أن تتم المشاركة بين الجانبين . « في روح التعاون الوثيق بين هذه المجالات يمكن أن تتحقق الوحدة بين التقاليد الباقية عبر العصور ونظرات الإلزام المتجددة ، وهذا ما يتفق مشروعية الأدب العام » .

٢ - الجواهر القلبية والإبولات^(٩) : الأدبية

إن البحث عن الوحدة وراء الكثرة ، والجوهر وراء الأهراس سمة أساسية للتفكير الفلسفي وقد لجأ بعض دارسي فلسفة الأدب إلى تطبيق هذا الببدأ للوصول بالظاهرة المنشعة إلى عنصرها البسيط وجوهرها القدر . ولاشك أن مثل هذه النظرة النافذة إلى أصول الأشياء كخيلة بأني تعد ترتيب خريطة الأدب ، بما تحلقه من علاقات جديلة بين الظواهر الأدبية كالمثال لذلك تقدمه من تاريخ الرومانسية في أوروبا . فقد اعاد مؤرخو الأدب على أن يدخلوا في فترة ما قيل الرومانسية في فرنسا التأثيرين الإنجليزي والألماني . ومن ثم يسلمون هذه الفترة حكرا على المقارن الذين يؤمنون عادة بذكر أسماء أمثال ريتشاردسون وديونج وهاروي وجبراي وستين^(١٠) . ولكن فيلسوف الأدب يمكنه أن يصلح اتصالا بين الباروكية والرومانسية ، ويتعرف عليه بسهولة وراء واجهة كلاسيكية في ألمانيا والمجلترا . وهنا يتساءل : ألا يكون الأمر على هذا النحو بالنسبة لفرنسا ؟ حقا قد يكون الاتصال بين الباروك والرومانسية في فرنسا . أكثر خطأ . ولكنه موجود بين تيارين متشابهين في الروح ، ويتنصر الخلف بينهما في النعمة ودرجة الإيحاء ، فكلامها ينفر من الواضح المحدد ، وييل إلى الغائم بالاعصود ، وكلامها ييل إلى اقحام عالم النفس واكتناه قضية الإنسان ، وهما معا يرفضان النظام والتنسيق ويفضلان الحركة والتفاعلية ، وهما معا يتحان إلى الإثارة والإجماع ، لتعند أوامر الصلة إذن بين التيارين ، ولتضيق بذلك دائرة القول بالتأثيرات

لدى بعض السرياليين وعصرهم من التراجع بين طهرين : الكلاسيكي والرومانسي ، في الأدبين الإنجليزي والفرنسي ، وحتى في الأديب الإغريقي .

وحل ستوى آخر ، إذا كان للثلاث تنبع من جنس أدبي ، كالمأساة ، عبر العصور والأدب ، منذ نشأتها في يثينا الأولى عند اليونان إلى تجدد الاهتمام بها في العصور الحديثة ، ويقابل بين مجموعة من المأساوية الجديدة - فإن فيلسوف الأدب يصل من هذه النظرات المقارنة إلى تأمل مفهوم المأساة في ذاته ، كما يستنتج شتايرن أن الفكرة المسيحية تقضي على المأساوية ، وأنه لا توجد مأساة مسيحية حقيقية . وقد ينتهي إلى أن الصبر من المأساوى في ذاته لا يقتصر على الشكل الأدبي للمأساة الإغريقية التي وجدناها الكلاسيكيون ، وإنما قد يوجد في الغنائية ، كما يوجد في الرواية أو الملحمة ، وأن الوضع المأساوى للإنسانية قد يصوره كيركجارد أو الأروبايشاد بنفس القدر الذى يصوره به سوفوكليس أو بريخت .

٣ - التماسك بين الفنون :

وفلسفة الأدب مدعوة إلى دراسة العلاقة بين الأدب والفنون على أساس من نطاق الإحساسات وتجانسها في عطف الفنون . وهذه العلاقة تكاد تكون دراستها حكرًا على علماء الجمال الذين يسيطرون بتجربيتهم الخاصة ، مع أن ملاحظة الواقع المحسوسة كثيفة بأن نجد لقارن وفيلسوف الأدب بملاحظات مفيدة في هذا المجال ، فالنفس السليم يدرك مقدار القرابة بين عطف مناطق الشعور واللون والفكر والعقل ، ويدرك أن الانتشاء بالجمال واحد في اللون والإيقاع وتماثل الكل واللحن والغنى ، ومن ثم جاز للحركات الأدبية أن تستدير أحكامها من تاريخ الفن ، وللمحركات الفنية أن تحمل أسماء من تاريخ الأدب . وحل الحلود بين الأدب والفنون يوجد كثير من المشكلات ، لا يمكن تناولها إلا من خلال أمثلة تنتمي إلى مجموعة من الثقافات والأدب المختلفة : ما العلاقة بين الشعر والموسيقى ؟ وماذا تعنى محاولات الشعراء المتصعدة لأعطوا متاعهم من الموسيقى كما كان يريد المارويك . كيف تلقى الأدباء العرب من الفنانين : موسيقيين ورسامين : فكهم يبدنن باللحن الكبير لمصارع الثيران في أورا (كارمن) هؤلاء الذين لم يقرؤوا ولم يقرؤوا قصة مويجه ١ وإلى أجهل السباح كم تحمل ولقة (سبين) الصغيرة في تماثيلها الحزين بيناء كونيها رسالة أندرس^(١٢) ١ وكم بعثت الصور في بعض الأعمال الأدبية من الحياة ما يوق الحياة التي تمنحها الترجمة : كيف رأى جرافو الفرنسي مسرح كشكير وموجارات الإنجليزي مولير ؟ وكيف عبر جوستاف دوري الفرنسي عن عبقرية دانتي وسرفانتس ؟ وكيف عبر عن ثقافة السيرناتوالية التي تحرك راتمة كوليردج : وأخيرة البحار القديم ؟ ثم ما تأثير الصور التوضيحية التي تصحب الأعمال الأدبية في الجس الأمل أو الترجمة ؟ ومن قبل لاحظت قان تيجم أن الخاصية الرسمية للآلي يوتج كانت في ترجمة ليونورر أوضع منها في النص الأصلي ، وأن ذلك يعزى إلى الرسوم المحسوبة

الأجنبية على الرومانسية الفرنسية . فلا تكون هذه الأخيرة ، كما هو الشائع في كتب الأدب ، ثورة تعزى أسبابها جميعا إلى رباح التأثير الخاصة من الشمال والشرق ، وإنما تكون مجرد تطور مساعد على سرعة إيقاعه التأثير الأجنبي ، الذى كان له دور العامل المساعد يزيد من سرعة التفاعل .

وهذه النظرة الجديدة لأصول الرومانسية الفرنسية من شأنها أن تحس بعض الأحكام المسبقة لدى مؤرخي الأدب ، فقد حدد هؤلاء لأدبهم القومى ملائح حركة رومانسية خاصة ، ربطوها منذ البدء بالرومانسية المجاورة في إنجلترا وألمانيا ، والتي كانت بدايتها الرسمية في العقد الأخير من القرن الثامن عشر . ومن ثم أطلقوا على فترة سابقة على هذا التاريخ - كانت تحمل الكثير من سمات الرومانسية - فترة ما قبل الرومانسية ، وتشمل هذه الفترة جيل روسو وأتباعه . وحدثوا شاوربران ولا مرتين وهيجو على الرومانسية بمعناها الاصطلاحي . ولكن فيلسوف الأدب ، من منطلق البحث عن العصر المنتهى ، يرى أن الرومانسية الأولى تعود بالفعل إلى جيل الطليعة من روسو إلى سينانكور ، ثم اعتزتها إضغامة بتأثير الظروف السياسية وإعادة الإمبراطورية ، وكذلك بتأثير الكشوف الأثرية التي أيقظت في النفوس روح الإصجاب بالقدماء من إغريق ورومان ، أمان كل ذلك على إعادة تثبيت الأوضاع الكلاسيكية . ولكن هذه ما تدم طويلا ، فسرعان ما بحث الرومانسيين ، جليلد ، متولدة من الأولى ، بفضل كتاب مثل نوديه^(١٣) ، أحد مراكز قوية الإرسال القومى ، حسب تعبير ييشوا البار^(١٤) ، ومجموعة بعض العوامل الخارجية : تأثير هوفمان^(١٥) الألماني ، على سبيل المثال . رومانسية ثانية ، يمكن أن يطلق عليها « ما فوق الطبيعة » ، وهي عصر زفان ويودير ، وبعد قليل عصر رامبو ولوترامون^(١٦) . وبالنظرة نفسها تنسج لوحة الرومانسية الأوروبية ، فلم تعد تقتصر على بضع سنوات من القرن التاسع عشر ، وإنما يجب أن تمتد في هذه الناحية وتلك لمدة تزيد عن قرن ، لتضم إليها حركة « الحاصفة والمجموع » والكتابات ذات الاتجاهات الثورية في ألمانيا وأوروبا الشرقية وإيطاليا ، وكذلك الأيديولوجيات الاجتماعية والبيوتية . وقد يقال على سبيل الاحتراض إن في مثل هذه النظرة الموسعة قضاء على أسئلة عصر أدبي محدد ، وتلويب شخصيته في محيط تصور غير محدد . ولكن الفكرة التي يستندى بها فيلسوف الأدب هي الدعوة إلى الكشف عن عناصر ثابتة من الباروك في كل الحضارات وفي كل العصور ، عنصر يتسمى إلى كوينزيوس^(١٧) ، في مقابل عنصر آخر يتسمى إلى أبولو رمز الرومانسية . وهذا العنصر الثابت التجريدى - فما يرى الفيلسوف - يعد تجسيده في اللغات والألم والمجموعات والتقاليد ، والأفراد أنفسهم . فليست هذه كلها إلا أكسية متنوعة لجوهر واحد ، ومن ثم تنوعت تعريفات الرومانسية حسب القوميات ، وكانت متار تطبيقات لا تنتهى . وللمأساة تعود إلى التشبث بالأفراض وإغفال الجوهر . وتدل بحوث أخرى^(١٨) في هذا الاتجاه على وجود « عصر صناعى » مختلف تحت أغطاء التعبير التجريدى : الأسبانية ، والألمانية^(١٩) ، والتسبع^(٢٠) ، والروكوكو^(٢١) ، والتكف

الثالث ، أعلا أنعوى لا تمت بصلة القرابة المباشرة لتقدير وذريتها الأدبية ، مثل زليخا امرأة العزيز ، وجارية الملك كورديس في «استبداد الحكيم» الأثر الفارسي ذي الأصل الهندى^(١١).

وفى ضوء هذا المنهج التحليلي لا يتحدد المقارن في أن يتناول الأفعال الخفيفة الخولف واحد ، كأنها خلايا عضوية منفصلة بعضها عن بعض ، فضلا عن أن يمزجها بحسب مقاطع رئيسية أو وجهات نظر جزئية ، مع التوقف في النقطة التي تكون فيها الأجزاء مجرد وحدات قابلة للتبادل فيما بينها وفقا لنظام متصور سلفا ، فهو يزل على سبيل المثال كل ما يتعلق بالمتاصر الأربعة ، أو بفكرة الزمن ، في عديد من الأفعال الأدبية التي تنسب إلى مجموعة من اللغات أو الثقافات .

ولاجدال في أن المنهج التحليلي الذي نشأ في العقد الثاني من هذا القرن بتأثير المدارس اللغوية الحديثة - قد تلقى دفعة في الآونة الأخيرة بنحو الإحصاء مجال الدراسات الإنسانية ومنها الأدب . قد أصبح من الممكن التعبير بالكم بشكل ما عن القيم الجمالية للنصوص ، عن طريق مواجهتها من الخارج إحصاء الترتيبات وأشكال الحكاية والاستشهاد وإعداد الخطوط والرسوم البيانية ، للوصول إلى تحديد رأى عام أدنى وتحديد الاتجاهات الكبرى للإبداع الأدبي ، ثم مواجهتها من الداخل عن طريق تحليل نحوي وأسلوبى ، (تردد الكلمات والجمل على سبيل المثال) . كما ساعدت البحوث الحديثة في مجال الترجمة على تحليل العملية المعقدة التي تتم اتساعا ، وتحديد العلاقة بين اللغة ، وأشكال الفكر ، فقد تبين أن الترجمة - بعضها بين التعبير والإبداع - تمزج أجزاء - بطريقة ميكانيكية لا يتسلط أمهر الكاتب أن يميزها بسهولة في لغة الخاصة . وعلى سبيل المثال - تمثل مملا من نوع ممتاز بهم فيه تحليل الإكسبريماض للأدب ونظيره . وليس الأدب إذن إلا ترجمة : يترجم أولا الحقيق - الحياة - الطبيعة - كما تفعل الفنون الأخرى ، ثم يترجم الجمهور بلونه إلى ما لا نهاية . ولهذا توجد الصورة دائما بين العمل الأدبي وقاره . والمقارن بهم بصنة خاصة بهذا النوع من الفقه التي تقطه الترجمة ، وهي واضحة محسوسة عندما تكون بين لغتين ، ولكنها ليست أقل وضوحا واستحقاقا للدراسة ، حينما تكون داخل أدب بعينه ، صادرة عن تطور اللغة وطرقات التفكير والنطق (شرح النصوص) .

ومن هذه البحوث استخلصت فكرتان : فكرة الشئ الأدبي ، بمعنى استقلال الأدب عن إدراكه المطلق بمجرد أن تعطيه المطبعة شكله المحدد ، على نحو ما يكون بالنسبة لوحة أو ملحن ، مع اختلاف في الدرجة بين الأدب واللغة في ذلك . وفكرة الكثر الأدبي الذي يتضاعف باستمرار من خلال الصور ، أشبه ما يكون بدع من رأس لئال ذي الريح المركب . وهذه الفكرة الأخيرة من شأنها أن تظلم كثيرا من غزوات الكتاب في كتاباتهم للأصالة ، وتذكر بقوله لايروير : «إنها حرفة أن تصنع كتابا ، كما تصنع ساعة . وإنتا محتجون في تأليف الكتاب إلى ما هو غير العقل» . فلو بعد مفر من التسليم اليوم بأن الكتاب - فنانا عبقريا أو صانع كعب ماهر - يتسنى

للتجربة الفرنسية . وإذ كان الفانون قد استلهما أفعال الأدباء فإن هؤلاء أيضا يدينون للفنانين بكثير من الإلهام : كيف وقف الشعراء على التصور والتأليف ، من البحترى ، والحافظى على إيوان كسرى إلى جوتييه وشرق على لوحات إسبانيا وقصورها ؟ . وعلى مستوى العلاقة بين الكلمة والصورة تطرح قضية الملائمة بين السينما والرواية ، (لقد ساعدت السينما بمخطوط الصور المتعاقبة التي تخطئ الزمن للأصغر المستقبل - على أن يتابع الجمهور الموقف بطريقة شاملة ، ويعرض عن الواقعية في المسرح والرواية) ، والتحويل السينمائي للأفعال الأدبية ، والمناقشة الدائمة حول التصوير الشعرى .

ولا تترك العلاقة بين الأدب والفنون . دون أن تشير إلى علاقة الأدب مع نفسه ، وهذه أنتجت النقد ، أو ما يمكن تسميته بالنظر العقل في الأدب ، وهو يفرض من المفاهيم الخاصة بالإبداع : مثل الأصالة ، والتقليد ، والمصدر . أو بأشكال التعبير مثل رفيع ، هزل ، وهي : أو بملك تجاه الحقيقة مثل الواقعية ، الطبيعية ، الرمزية ، السريالية . أو بمذهب مثل التصويرية والتعبيرية . أو تيارات مثل البزاركية ، أو عصور كبرى مثل الإنسانية ، الباروك ، رومانسية . وهذه المصطلحات شهدت مع الزمن وكثرة الاستعمال قربتها على الإجماع بمعنى محدد . ولما تظل الحاجة ماسة إلى دراسة دلالية لها تستعين بالأتملة المتنوعة المحددة الاستعمال بتاريخها وسياقها .

٤ - التحليل والفكر :

والسؤال الجوهري الذى يعرض لفيلسوف الأدب ، ولا مفر له من الإجابة عليه هو أى المنهج أنسب لدراسة الأدب والتصرف عليه ؟ وفى إجابته يضيغ الفيلسوف نصب عينه إنسانية الظاهرة للأدبية : وأرباطها بمركبة التاريخ والفكر والفن ، على المستويين الملم والعالمى ، وخصوصيتها الذاتية . ويخافز في الوقت نفسه من أن يتخذ لدراسة موضوعات الأدب منهجا يقوم على تصورات ميكانيكية محددة ، مستمدة من انتمكاسات الواقع المادى الخارجى أو مناطق اللاشعور الداخلى . ويستينى به ذلك إلى تفضيل منهج بين التحليل والعلاقات معا . منهج مستلهم من العلوم اللغوية ومن الدراسات في تاريخ الفن ، منهج يبدأ بعملية وصف قاعدية لموضوعات الأدب ومواقفه وأشكاله وأساليبه وأنماطه التعبيرية ، ثم ملاحظتها وتصنيفها للكشف عن بعض التشابهات بين الناس والأماكن والصور التي تكون ناشئة عن تشابه في الظروف أو عن صلات القرابة . ويصدر تحليلها في الحالة الأخيرة عن المنهج التاريخي التقليدي .

وهذا المنهج كما هو واضح يتيح للمقارن الحديث أن يقارن أفعالا لا تربط بينها سببية مباشرة ، بينها تجمع بينها رابطة مشتركة من البناء أو الوظيفة ، على اعتبار أن المقارنة تعنى في الواقع تقريب الأشياء بعضها من بعض عن طريق المقاربة للقيمة ، واستبدال التحليل المنهجي بالانفعال أو الإدراك للقيم للعلاقات . وعلى ذلك ، إلى جانب مقارنة بين «فيدر» لارسين و«هيوليت» ملكا ليوريسيس - يمكن أن يضم موضوع المرأة المشقة لابن زوجها ، على سبيل

شعب. وبالإضافة إلى عنصر الحكاية - شخصية الجنية نفسها وقصص الأحياء وتحتها للناس تعد كذلك مادة شعرية. والكائنات غير المرئية من جنات الهواء في الميتولوجيا اليونانية، والتواجيز والزواج عند العرب، وأرواح العناصر عند متطالي السحر والتنجيم - كلها كم غلبت الأهمية وما تزال، وحتى في القرن العشرين لم يعلم «الشیطان» و «الملكة» أن تقول أشياء لربك، وبول غاليري، والمقاد. وسيلحظ المقارن أن امتدادات الخرافة في المصور الحديثة فقدت الاحترار إذا نظرنا إلى النجاح الذي حققته «رولان» أو «السلوت» وخرافات الملك «أزور» ورفاقه، فرسان الثلاثة المستديرة.

ومن أمضى البعد الفكري على «الفانتسيك» في أعمال كازوت وهرمان تم إيجار آلان بو - صار جينا أدبيا مها، وصار منذ السريالين عمرا رؤية جالية وفلسفة حياة وتصورا للفكرة والتعبير. عبارة عن عالم «ما ورائي» كامل، للكلمة الشعرية فيه سيادة مطلقة. وهو باحتداته الحية والمفرقة يقدم مجالا لدراسات نهجية لنفيس من الموضوعات والمواقف والشخصيات لم يتوقف الأدب عن إعادة تأنيها، ولا شطحات الخيال عن تصورها في رؤى لا حصر لها.

(ج) والأساطير مها يكن تحريفها - تستند في نشأتها إلى العنصر الشعي الطموح الفطري إلى تفسير ظواهر الكون، وقد قدر اليونان واللاتين أن يؤثروا لأساطيرهم مكان المصادرة في عالم من الأدب بنسج فيه على طريقة «بنيول» حول الأسماء الأسطورية منذ قرون خيوط شبكة مزركبة الطبقات لا نهاية لها. وقد انتهى الزمن الذي كان فيه الفنان أدبيا أو رساما يحد إلهامه إلى أن يبدأ حياته الفنية بإعادة التناول لعمل ناجح، ينضج من اسم أحد أبطال الأساطير عمرا له. ومع ذلك مازال عدد كبير من هؤلاء الأبطال تحيط به حالة التائق، سواء منهم من يضعه تروسون^(٣) في دراسته عن «بروتوس» في تيات الأبطال، أو يسلكه في ميات المواقف. ويريد بالأولى التيات التي أقيمت على ذات مركبة تصلح غولجا، يبرز ملمح أو آخر من ملامحها حسب الفترة، أو الأمة. أو الكاتب. ويرى أن الثانية أضمن في طابعها غير الشخشي، وتستلزم لعرضها عملا أدبيا أطول مشعا من نموذج أعلى، «اتيجون أو أيفيجينا» على سبيل المثال، بينما تكفي إشارة أحيانا لتخليد أحد تيات النوع الأول.

وللمقارن يميز بين طريقتين للاستخدام الأدبي للأساطير: طريقة يلجأ بها الكاتب إلى الاستعداد المباشر والمعنود من هذه الخرافة الأدبية الحافظة ولزينة في الوقت نفسه، بعد الإطلاع على ما كتب قبله في الموضوع، والمثال الأشهر لذلك هو «اميتيون»^{٣٨} للفنسي جيوودو الذي سبقه إلى تناول الأسطورة اللاتينية سبعة وثلاثون كاتبا. وطريقة ثانية تقوم على الاستعداد بالموذج عن كاتب، واحذاته بطريقة غير مباشرة. وهنا يتعلق الأمر بتشكيل رمزي لمشكلة فكرية أو موقف عاطفي، ويصبح «بروتوس» أو «الفردي» و «أورفي» أو الإبداع الفني، و «سينيت» أو المالح مخرج أدبي أو غاذج عليا، إذا استمرنا مصطلح بويج، وتعني الأعمال التي تتسبب

إلى عالم أهل الأدب الذي يتجاوز فيه جنيا إلى جنب الأستاذ والتلميذ، الأسلوب الذاتي والوصفة التعليمية الجاهزة، الإبداع الحر والصنعة المكتسبة، المحاببات الدائمة والحاجة المعارضة، المراج الفردية والتقاليد الملقطة.

وتتعرف الآن على المنهج التحليلي وكيفية تطبيقه على الأدب سنرى أن هذا المنهج يقوم:

أولا: على تصنيف الموضوعات الأدبية *motifs* و *themes* إلى خيالية وحقيقية. ويندرج في الخيالية: الحكايات الشعبية المروية شفاهما، والقصص الرومية ذات الأصول للكوبة، والأساطير. ويندرج في الحقيقية المادج النفسية والاجتماعية، والشخصيات الأدبية. وجموعة المواقف والأشياء المفضلة منذ القدم لدى الأدياب.

(أ) وفيما يتعلق بالحكايات الشعبية كانت ميدانا يجذب للقاءين، فكان علماء الفولكلور والسلالات البشرية في طليمة الرؤاد الذين درسوا أصول الأدب وتشعباته في أشكال الأدب الشفهي، وظهوره في الملحاح الأول والدراما والقصائد الغنائية، ودرسوا موضوعات القصص الشعبي، وهجرته، وكيف ومتى دخل الأدب «الرمسي»: واتجهوا بصفة خاصة إلى حكايات الحيوان والمفراغات المشتركة لدى الإنسانية. وكان البحث في العلاقة بين لافوتين ويديا يندو سهلا للغاية، كما كان الطور عن خرافة أزيّة من التراث المكسيكي القديم. في حكاية فرنسية قديمة شيئا كثيرا للروح مثل تتبع طبقة جيولوجية من «عاطي» الأنطلي إلى الشاطئ الآخر. ولكن دراسة الفولكلوريات - وتكاد تختلط فيها الحدود بين علوم اللغة والأجناس البشرية والأساطير والدين لم تلبث أن قلقت جاذبيتها بالنسبة للمقارنين، فأصبحت توكل إلى علماء الأجناس، أو الباحثين في مجال الأدب الشعي. هذا الفرع من الدراسات الأدبية الذي يدرس مجموع مذنية الشعب بعاداته وعرفاته وفنونه، ولا يتم كثيرا بالجماليات. وقد تم رسم الحدود بينه وبين الأدب الرمسي، على أساس أن فكره «الأدب» تتضمن «تأليفا وأصيا وعلاا لعمل جميل مكتوب مقمّم إلى استمتاع جمهور مثقف، وإلى فكرة التقدي أيضا». وأصبح اهتمام المقارنين اليوم بالحكايات الشعبية يكاد يكون مقصورا على البحث عن المصادر الفولكلورية لبعض الأعمال الأدبية الكبرى، «فاوست» على سبيل المثال.

(ب) أمّا القصص الوهمي المكتوب *Le fantastique livresque* و لحدود من حيث طبيعته. ولكن ميدان الدراسة فيه غير محدود، فالاستعارات فيه من العوالم الشرقية: فارسية وعربية وهندية أوسع من أن تحيط بها الدراسات التي تحت بالفضل. يمكن أن نشير إلى آلب ليل ودهولما للنصر إلى تقاليد الأدب الغربي. ونقص الجنيات التي ما تزال تجد أنصارا لها في كل اللغات، وهي تثير اهتمام المقارن بما تتضمنه من كشف عن الرغبات الميمنة في النفس، بقدر ما هي تسليّة خفيفة، ومعرض للتجديد في الأساليب، وتلك الانطلاق الخيالي الخاص بكل

إلهم في تسلسل، إلى النقطة التي لا تذكر فيها أصواتهم صراحة فيقطع الأثر أمام عين القارئ، ويصبح القيد حيلة في توجيه الدراسة وجهة المصوب هو «جس الهارة» في تتبع العلاقات بين الآثار الأدبية وتميز المصوب والجوهري فيها من الممارس والسطحي.

وفي مجال الدرس المقارن للأساطير لا مفر من القول بأن المقارن الغربي يعمل كأنه في بيتة أو غار أو غار أن تقاليد الغرب الأدبية تقوم على مجموعات متزايدة ومتلاحمة من الذكريات والإشارات إلى الماضي، وعلى إلف عظيم لكل ما يتسنى إلى عالم الأقدمين. مما يتيح لشخصيات الأساطير أن تواصل في صمت حياتها في ضمير الأمة التي يقوم المقارن فيها. بلور قرون الاستعمار، إذا صح التشبيه.

وليس معنى ذلك أن المقارن الشرقي محروم تماماً من مجال يستطيع أن يتحرك فيه يسير. فالأساطير الشرقية - المصرية والهندية والآشورية بصفة خاصة - وإن بدت في صورة الأقارب الغفراء بالنسبة للأساطير اليونانية واللاتينية لها عطاؤها الحبيب وأثرها الذي لا ينكر على الأدب. ونشر بصفة خاصة إلى هذا النوع من الشخصيات ذات الأصل الثوري والاعتداد الأسطوري، من قاييل إلى مريم الجديلة، مروراً بأبيوس، وسليمان، وشمشون وساموئيل تلك التي أوجدت في الغرب والشرق على السواء ذرية أدبية تتوخى من إشارته سريعة إلى عمل أدبي كامل.

وفي العصور الحديثة وجد ما يسمى على سبيل التجاوز في اللغة والأساطير الأدبية، لتأخذ مكانها إلى جانب الأساطير «الرمزية». هؤلاء الأدباء الذين تألوا الشهرة الواسعة في حياتهم، ثم أخذ تفويهم بعد مماتهم، أو على العكس أغرقوا في النسيان أحياء. ثم ذكروا أمواتاً، أو مارسوا حياة يخفى فيها لخط الوهم بين أشلوز والبقية - كانوا مادة هذا النوع من الأساطير. «دايم» - على سبيل المثال - هذا الملك الذي يعيش في الخلق، كما وصفه مالايريه قال كل ما عنده وهو دون العشرين، ثم جال في الآفاق شريداً، برهيباً حتى مات في السابعة والثلاثين. هذه الحياة تناولها أتياميل بعنوان أسطورة دامير *Le mythe de Rimbaud*. ومن السهل أن تصور وجود كثير من الدراسات يقوم بها مؤلفون عمن يعدونهم وأدباء أساطيرهم تأرجحت النظرة إليهم بين الإعجاب الفائق والإزدراء الشديد. وفيها ستكون الكلمة الأولى لرؤية المؤلف الذاتية، وليس للأحداث المروية عن حياة الأديب - ومن هنا فإن هذا النوع من الأساطير لا يكشف عن معناه الحقيقي إلا من خلال الدرس المقارن الذي يمكنه أن يلتقط فروق التدرج على المستوى العلمي.

ثم نأتي إلى الموضوعات الحقيقية من نماذج نفسية واجتماعية، وشخصيات أدبية، وأقلام ومواضع من الحياة.

(أ) سلاحظ المقارن أن النماذج النفسية والاجتماعية، وإن كانت تنتمي إلى أوضاع إنسانية بحتة - فإنها تستمد وجهها المميز، بل أهمها أحياناً من عمل أدبي: الخيال، ومذمبي التعتين، ومعتزل الناس، والغبور، والغريب، والمقامر، والسوق، والأله ... كلها نماذج على درجة من العمومية، بحيث يمكن أن يندرج تحت

كل منها نموذج فرعي أو أكثر. وبطريقة أكثر عمومية أيضاً تصور المرأة أو الطفل: القزبة (إميل - لروس)، وتكوين الفرد (فيغلم - ميستر - لونه)، وقد أدت إلى نشأة نوعين من الرواية الألبانية (١٣) والحركة النسائية، والطلاق، والمرأة المتحالة - كثير من الموضوعات تنفيس الآداب في تصويرها.

وتناول العلاقات العائلية ليس أقل وضوحاً في الأدب: فالأب والابن، والابن الضال، والأم، والأم بلا زوج!، والأرملة واليتيم - والإخوة الأعداء - كلها خطوط نسيج لا يخل الأدب من إعادة تشكيلها وصيغها بمختلف الأوان. وربما تفوق أدب على غيره في تقديم النماذج الإنسانية. من ينكر ذلك على الأدب الروسي؟ وربما كان تناول أحد النماذج صمة لمصر بعينه، أو لتيار فكري واجتماعي، فالتصنيف الثاني من القرن الثامن عشر - سجل زيادة ملحوظة في تصوير نماذج الحكمة والتقاليد: زب العائلة، والمصلح، والقاضي، وفي القرن الحالي: الفنان، ورجل الأعمال، والعامل والفلاح، والفلق، والشاغل.

وفي بعض الحالات المميزة يتحد الكاتب مع نموذج، فيقدم نفسه من خلاله، وتبرر الصورة التي يرسمها له عن تصور، وأسلوب مما للحياة والحال: فشارع البلاط في عصر النهضة، والرجل المستقيم، والفيلسوف، والفنان، والمهلب والجنون، والمكلف - كلها نماذج وجدت تجسدها الحي في النصوص كما في الواقع. والمقارن مدعو إلى دراستها على مستوى مجموعة الآداب التي ترتبط فيها بينها بأوضاع خاصة، لماذا لا تكون مجموعة الآداب الإسلامية أو الشرقية؟ بما أن المقارن الغربيين ما زالوا يعملون بمفاهيم على مستوى أوروبا كلها، ويرون أنها السبيل إلى إلقاء الضوء على ما يسمى تاريخ الأخلاق الأدبية.

وتشكل الحرفة، رسالة أو مهنة، هيكل أساسياً لبعض الأجيال. وتم بالفعل تصوير هذه النماذج: القس أو رجل الدين، والجندى (ومضى البسالة منه بصفة خاصة)، والصالح، والموسيقى، وصدمة القرية، والهادم، النحاس، والديبلوماسي، والبي (حلية القلب، غالباً)، والجلاذ. ولسبب غامض بعض الشيء يبدو نموذج الطيب ذا اعتبار خاص. وهناك نماذج تطرح مشكلات مثيرة على المستوى الأيديولوجي مثل الزنحي المتوحش والبيد، والعجري. ومن بين هذه المهن - تحمل مهنة الكاتب المقام الأول، ويمكن تناوله من الناحية الاجتماعية في ضوء شهادات معاصريه فيحدث غناء وقره، فهو مؤلف عموماً، ناظم شعر للتعبات، مدفون للأحداث، وزير أو سفير، طفيل أو نديم، صاحب دخل مره، مدبر أمر الجمهور العريض، من رجال الأدب، يعمل ككوديب أو أمين للكتب، صحفي أو مستشار حسم. كما يتناول من تايته الفكرية ومكانته في جمهورية الأدب من خلال آرائه الملحة والتي تأخذ أحياناً صفة الأطلاق، مثل «دفاع عن الشعر»: فهو كاشف الفكرة، ربيب آفة الشعر، منارة، نبى، عبقري، مرشد للناس، فيان ملون، عدو للفنون (١٤).

على اختلاف المؤلفين والأمكنة والعصور. تكشف الترواح الجيولوجية - أيضا - عن تفصيل الأدب لبعض الموضوعات، في مقدمتها «الموت»: ما أكثر ما تنوع الإحساس الدائم به بين الشعراء بعيشة الحياة، والدعوة إلى الأيقورية أو الزهد والسلبية. أثر موضوع الموت من خلال «رفض الحياكل العظمية» في أدب العصور الوسطى، أو ضم إلى القبور والليل، ليحل التباين الحزين، موضوع تقليدي شائع. في شعر الرومانسيين الأول من الإنجليزية (١٨) والنصارى: من أدب البحر والأنهار، إلى أدب الأرض والجبال والنار والتجود والشمس والقمر، ثم الهوان والنسيم والرواصف، ومن تركيبات العناصر ينشأ أدب الفعول الأربعة. ولكن الطبيعة أيضا حارة من نبات وحيوان وجماد: أدب الورد من سعدى الشيرازي إلى ربليكه في العصر الحديث، مع الإشارة بصفة خاصة إلى «رواية الورد» (١٩) في العصور الوسطى، ثم الفزيا والباروك. وسكايات الحيوان، والرمز بها «رواية الثعلب» في العصور الوسطى، وفي عصر النهضة، وشعر الصخور والمعادن عند شيلز: ونوفاليس. ولندن، أنجيا، لها الفنون يجلها وهي مزيج من خلق الإنسان والطبيعة، وبعضها يعيش في الأدب كما يعيش في الجغرافيا.

وهناك جانب «الأشياء» توجد أيضا «المواقف» التي حبيت إلى الأدياء: مصاح الطاعة (من يوليوس قمصر إلى كالبجرلا)، وقلل الأبناء، وهما من المواقف التي تميز بها كتاب «العاصفة والاندفاع» والحرب والسلام، والانتقام، السير على غير هدى، الشيخ والفقير، الفرقا والرحلة... الخ.

وهذه المواقف يمكن أن يأتي تصنيفها في «تتريخ الأفكار» بالنظر إلى عصر الفكرة فيها. وسواء أكان التصنيف هنا أم هناك - قائلهم في رأي القارئ أن يتم وفقا للنم theme الذي يمسح بتجميع الأعمال الأدبية بلا اعتبار للقومية التي تنتمي إليها، متعلقا من السببية المباشرة بين هذا الأعمال إلى العلاقة النسبية غير المباشرة.

ويرى للمقارن المحدثون أن الدراسات القيمة في «الموضوعات» قليلة أو في حكم النادرة؛ لأنها عرضة دائما للاختلاف بالدراسة الأدبية إلى مباحين غير أدبية، ومن بين هذه القلة النادرة مؤلف تروسون عن برونيس-الذي يقال عنه إنه دفع بدراسة الموضوعات إلى الأمام أكثر مما فعلها التوجيه النظري. ويرون أن الوصول إلى النتيجة الحققة في دراسة الموضوعات يستلزم قبل كل شيء إعداد القوائم الدقيقة لهذا الفيض الزاخر من النصوص، مرتبة ليس فقط بحسب عناوينها، وإنما بحسب التباين التي تجمعها، ويطلب هذا الإعداد قصدا طويلا للتصريح مع الرجوع إلى ما كتب بشأنها في المصادر المختلفة، وهي جهود تتجاوز طاقة الفرد إلى الجماعة. ومالم يتم القيام بها تستغل بحوث الموضوعات تتخذ على ثقافة المؤلف وذوقه، وهما بالضرورة ناقصان واضعاها.

ويعترفون بأن تصنيف الأعمال حسب النم theme، وهي الطريقة المفضلة لديهم، قد يؤدي في بعض الأحيان إلى تفهيت

والمقارن في مواجهة هذه المعارض الحافلة للصور يحاذر أن تحنق النصوص الأدبية من أمام نظائره، فيضل في شهاب التاريخ والاجتماع، ويحاذر كذلك أن يعتريها وثائق علمية تكشف عن الروح الإنساني في الماضي، لعدم وجود شهادات أخرى على العصر. لأن تناول النصوص على هذا النحو يبقى علم الاعتراف بالمسافة التي تفصل الأدب عن الواقع. ومن واجب المقارن أن يتساءل عن هذه المسافة بين الواقع في الحياة، والواقع الأدبي الذي تدخلت فيه رؤية الأديب. وتقدم الرواية والمسرحة المجال الأثمل لبحث هذه المسألة، فيها يدلان في الحقيقة على الصجوة بين الموضوع وتصويره، على العكس مما يسيق إلى الاعتقاد أنها الأكثر اقترابا من الحياة والواقع...

(ب) والشخصيات الأدبية مثل الخافج في انتباهها من الواقع المحسوس، ولكنها توفيقا في الثاني وأهتام الباحث بها، حتى تشكل الدراسات حولها علما بذاته. وسيلاح المقارن أن من هذه الشخصيات ما يعود إلى الأدب القديمة، ويصل إلى حد الاختلاط بالأساطير ومشققتا: (ألسنت، مهبوب، إلكترا...)، ومنها ما ينتمي صراحة إلى التاريخ (من سقراط إلى نابليون، مرورو بكليوباترا، جان تاركو، السيد، ماري ستياوت... إلخ) وهذه الأخيرة مها خضعت لرؤية الكاتب وتولوية لها تتي على اتصال بواقعها التاريخي، وتظل أشد مقاومة من سابقتها لرؤية الفن في التصوير والتغيير. وليس من الصعب على المقارن أن يلاحظ أيضا التفاوت الشديد بين الشخصيات في مجال الشهرة والتخليد، حيوية معجزة لشخصية فاوست ودون جوان، وحل العكس تفر واضح لموضوع قد لا يبدو عروما من الميزات مثل «اليهودي التاله». وتنسب للملاحظة نفسها على الدراسات الخاصة بالشخصيات، فيجسد إلحقاء نظيرة على القسم الخاص بها: Individual motifs من Biblio. of Com. Lit. ص: ٧٨-١٦١ يدل على نجاح هذا النوع من الدراسات، وحل الاهتمام ببعض الشخصيات على حساب البعض الآخر، خاصة إذا وضع في الحسبان أن عددا كبيرا من الشخصيات الأدبية مازال حبيس النصوص النادرة والأدب الصغرى، التي لم تشتهر على المستوى العالمي.

ومن الباحثين من يفضل قصر البحوث في مجال الشخصيات على الأعمال ذات القراءة المباشرة. أي على المؤلفين الذين تناولوا نفس الموضوع: «أكتينجونه» - على سبيل المثال - بين سوفوكليس وروثو في القرن السابع عشر، وجان كوكوي في القرن العشرين. وقد يكون من الواجب أن تكون البداية بهذا النوع الذي تكون فيه الأعمال سلسلة متشعبة متصلة فيما بينها. ولكن تعدد النصوص ما يلبث أن يقترح على الباحث نهجا آخر، يستطيع عن طريقه أن يمسك بالشخصيات على نحو شمول، بدلا من أن يبحث عنها على نحو جزئي مفرق في التفصيلات المتعلقة بأصول هذه الشخصيات وفروعها.

(ج) وتصل أنصرا إلى قائمة من الموضوعات الحية لدى الأدباء

وحدة العمل الأدبي، وذلك في حالة ما إذا كان *theme* لا يعبر عن روح العمل، وإنما يكاد يمثل فيه عنصرا إضافيا، وللثال لذلك نجد في التيم الذي يضم تحت صليين لشيل وميريه، وما للصبر،^(٣٧) و «ماتيوفاكون»^(٣٨)، فالعلاقة بين الأديب والابن، وهو التيم الذي يجمعها إلى أمثال أخرى مشابهة - ليست في الواقع الإنجليزية فرعية تضاهي إلى الحد التيمس، ألا يعني ذلك عطر الوقوع في عظم وحدة العمل؟ ترد فلسفة الأدب من منظور الرؤية الشاملة للموضوع بأن وحدة العمل لا تنتمس بالضرورة داخل حجم الكتاب، بل يصح أن تنتمس في مجموع أوسع من تصور كاتب واحد: في المجتمع الذي يعيش فيه - في التقليد الذي يحيط به، في الأسلوب الذي يتبعه يومى أو بدونه. ومقتضى هذه الرؤية أن المقارنة يرى الاتساق بين كاتبين تتبع نظراتها انجماها واحدا ولا يتزاميان - كمؤلفي روايتين عن البحر أو قصيدتين في موضوع التار، فيصل بينهما المصير واللغة - ليس باقل فراء ولا صدقا من الاتساق بين كاتبين يتراميان ويكسر أيها صاحبه. فشرط المقارنة أن تدل على صحتها، وأن تثير الفكر والروح، سواء انتملت خطا واحدا، أو تعددت أشتها وخطوطها.

ثانيا : المورفولوجى الأدبى .

يقصد بالمقارن بالشكل معنى يتعلق بالصنعة الخاصة، ويصل صفة مزدوجة بين الحصة لتنظم المواد وتوذج أصل جنس محدد، خلقته بحرية أديب، أو نافذ منظر، أو تعولت على بطوره وتحديدته في آتاة جهود الأجيال. فالشكل بهذا التصور عبارة عن قالب، على قدر من المرونة، يضبط المواد ويتفاعل معها أن، يرشد إمام الأدب ويحدده، بل يثيره أحيانا، ولكنه في الوقت نفسه لا يشكل عامل ضغط على عبقريته.

والشكل الأدبى يتناول التحليل للمقارن من ناحيتين :

(أ) أشكال التأليف : غنائية، ودرامية، وحكاية.

(ب) أشكال التعبير : مفردات، عبارات مرادة، صور، نغيات أسلوبية.

(ج) تفسير ظاهرة النقل الأدبى.

١ - أشكال التأليف .

وفيما يتعلق بأشكال التأليف يتم التمييز بينها على أساس وظائف اللغة الثلاث : التعبير، والنداء، والتخيل. ففي الغنائية يطلب البعد التعبيري، وعماه : أنا، ضمير الشكل، وفي الدرامية يطلب بُعد النداء أو اندعاه : وعماه : أنت، ضمير مخاطب. وفي الحكائية يطلب البعد الخيالى، وعماه : هو، للغائب. وقد يتم التمييز بينها على أساس فلسفى يفسرها وفقا لفكرة الذاتية والموضوعية، أو على أساس نفسى يقول بموازاتها لحاجات نفسية بشرية لدى المبدع أو الخلق، فردا أو جماعة. ونحصر على أساس تاريخى يقول بالمراسل والدورات التاريخية ومناسبة كل شكل للدورة منها^(٣٩). وتقدم السوتية بقيدوه المعروفة المثلث الواضح للشكل الثابت في صرامة : يرغم بعض

تويعاته الدقيقة. ولم تحط الأشكال الغنائية الأخرى بنفس الميزة من التيمات والعلية، فالشعر القرى يرغم تنوعه المعجز، على الأهل حتى نهاية القرن للمضى، ورت عن العالم الإغريق اللاتين الاحترام الأساسى لفكرة البناء. وتعتبر الأشكال الدرامية أقل التزاما بهذا البناء، فاجبار أن المسرح يظل دائما في مواجهة جمهور يصعب التحكم في ذوقه وتطويع متطلباته وفقا لرغبات المؤلفين. والمسرح يشبه الموسيقى في أن التواصل بينه وبين الجمهور يمكن أن يتم عبر حاجز اللغة، بمعنى أن الجهل باللغة الأجنبية لا يؤثر بالنسبة للمسرح تأثيره في الأجناس الأخرى. ففي ألمانيا كان ممثلون من الإنجليز، وحدهم، يمثلون بلغتهم حتى بداية القرن السابع عشر. وحل امتداد أوروبا لم تكف النصوص ومثلوها، بل ومشاهدوها عن التقل، ولهذا يقال إن المسرح يروضه في مفتوح الطرق بين تقليد نصف أدبى ونصف شعبي، وتقلد نظرى وأع متحضر دائما، وتلق سريع من جانب جمهور متنوع الطبقات غالبا، وله الرأى الحاسم دائما - يعتبر حقا مثالا للمقارنة، يستجيب لها بتفاتها تقرب من استجابة الموسيقى.

والأشكال الحكائية تقوم على حكاية يتغنى بها شعرا أو نثرا، تقرأ في صفحات أو مجلدات أو تلى من الذاكرة، وفيها يتمتج موضوع ورواي قد يكون المؤلف نفسه أحيانا - وجمهور. وهذا العالم والحكاية، بالذات على مستوى الآداب الإنسانية مازال ملأها بالغموض، ومن ثم فهوى حاجة إلى جهود مؤرخ الآداب القومى والمقارن معا من أجل تحديد أسرار الحكاية، وكتيكاتها، ودور الجمهور فيها، حسب الآداب والشعوب.

وهذا الفن الذى يتجه الشاعر والمسرحى والقاص لجده فيه الأجناس مكانها، وقد اخترعها منظرون متأثرون بأفكار أرسطو، ثم ندد بها الرومانسيون باعتبارها قيودا على الفنان. فقدت مكانتها لمدة طويلة، إلى أن استردتها بفضل برونتير ونظريته، حين جعلها هذه الأخيرة ماهيات سابقة في الوجود على أى أدب. ولكن الآداب المقارن بحسب الحواس بالتويع - يحاول أن يجد تعريفا لها يوضحها في نقطة ما بين الماهية التجريدية والفيض غير المتجانس للإبداعات الفردية، ويمكن أن يساعد على رؤيتها بوضوح هذا التقسيم الوصفى الذى يراعى تدخل العلاقات بينها : حقيقى، وتقديرى، ومفيد، فالخلفى يضم أشكالا محددة تاريخيا ذات بنى عضوية ثابتة، لا اختلاف عليها : مارسها الأدياء وحرى بتبادلها، مثل المساة الكلاسيكية، وما يعرف بحوار الموتى والقصيدة الغنائية باسمها Ballade و ode والتقديرى يضم أشكالا أقل ميلا إلى عدم التحدد، بمعنى أنها تتحدد بالوظيفة والمادة أكثر مما تتحدد بالبناء والشكل، كالسيرة الذاتية، والقصيدة العروبة والرحلة الخيالية.

والمفيد يقوم على تصنيف فص، ولكنه مريب، يناسب الروح العمل والتنظيم المنكى، ويكاد يستلهم التقسيم الثلاثى للأدب : غنائى، درامى، حكاى. وأشكالها هي : خطابة، تاريخ، رواية، مسرح. ومن شأن دراسة الأعمال الأدبية من خلال هذا

ولكنها يمكنها أن تتحول ، وفي تجربتها تقابل الرقص وعدم التوافق ، كما تقابل المشايبة والقبول ، مما يبنى أن يفسر في الحالتين ، ثم تتطور وتغتم . والأدب للمقارن يعمل على أن يفهم حياة الشكل الأدبي ويستخلص الثوابت والتمثيلات فيه ، ولا يدعى القدرة على توظيفه لتحولاته في المستقبل ، كما كان يدعى النقد منذ قريب ، وكل ما يحاوله هو أن يشرحه .

(ب) أشكال التعبير :

ميدان لا يفرى بالبحث كثيرا ، تعود بداياته الأولى إلى ما بين الحربين العالميتين ، حينما حاولت الشكلية الروسية في مواجهتها نقد ماركسي بحط من القيمة التعبيرية - أن تنهم بالوسائل الفنية للكتابة . ولكن دراسة كورتيس عن العصر الوسيط^(٣١) ودراسة ويراج عن المحاكاة^(٣٢) - هما بداية البحوث المبهجة في هذا الميدان . وهذا النوع من الدراسات يقوم على جعل منزوعة من سياقاتها ، وأحيانا على أجزاء من الجمل ، ومن النادر على فقرات . وفيه يتنقل الباحث من مجموعة من التضميلات التي تستحق الوقوف عندها لغرابيتها - إلى الدراسة التركيبية المقتضية ، ويستزم المنهج إيراد قدر. هائل من الأمثلة ، وتدعم التفسيرات بالإحصاء ، والاستعاضة عن الربط بين العمل وأجزائه وبين العمل ومؤلفه بإيجاد شبكة من العلاقات لا تقصر فقط بالصدقة العارضة .

ورغبة في تجنب أعطاه الاستنتاج المتسرع يفضل أصحاب المنهج اعتباره على مساحات محصورة تاريخيا يمكن الانتقال منها بعد ذلك إلى استنتاجات تركيبية أكثر جرأة ، تبين أن الأسلوب ليس فقط هو الرجل ، وإنما العصر ، والأمة ، والتعليم .

تدل بعض أشكال التعبير مثل صور التلاعب اللفظي ، زخرفة الكتابة ، كلمة مفردة ، العلاقة بين الكلمة والفكرة والصحة - على صلة القرابة بين الأشكال ، كما تكشف عن بعض الظواهر التي تحمل أسماء مختلفة كلها تدور حول المزج والمسخرى : *ironie burlesque, Parodie* ، وفي بعض المصنوع *macaronés grotesque fantaisie* . و *dada nonesense* ، ولم يعرف عكس «المزج» مثل هذا التنوع فالمستعمل له : سامي *sublime* وجاد *sérieux* وفصاحة *éloquence* .

والتعبير الاستعاري ومشقته من خرافة *fable* ، تمثيل رمزي *parabole* واستعارة رمزية *allegorie* ، وكلها عالية ، لغز طريفة النظم ، وتفصل بعض الصور حسب العصر أو المدرسة ، بل تكاد تصبح مذهبا للمعرفة . وأدب الأبطال ، اخترا ، الذي يؤدي بلا تصوص ، والذي يختلف بطبيعته عن الأدب الذي أنجزته الطبيعة . ومن أمثله القصيدة للمحبة ، وكوميديا القرن . وعلى الطرف المقابل لهذه الأخيرة توجد النصوص المسرحية للقرامة لا للتمثيل .

ومن أشكال التعبير ذات المدى العالمي ، وما زالت تنتظر الدرس المقارن - النظم ، فالرباعية والقطعة ذات القافية المثلثة ، والبيت ذو

التصور الوصفي للأجناس أن المقارن يولي الاهتمام المطلوب لصدد للاملاح الخاصة بكل أدب ، بدلا من الاستناد قط إلى التعريفات الجامدة التي تبيل بالمصطلح إلى التجريد واستبعاد الخصائص المحلية ، ونتيجة لذلك سيكون في استطاعته أن يقيس التطور التاريخي للأمة والتقاليد الثقافية ، والاحتياجات الأساسية للروح الإنسانية ، وعقيدة المؤلف الخاصة ، وذوق الجمهور . فالحال على سبيل المثال Essay الذي يمكن تعريفه وتحديد به في وطنه إنجلترا ينظر في الواقع إلى عدة «أجناس» على السلم العالي . ونفس الشيء يقال بالنسبة للقطعة القصيرة في أوروبا ، فيها في فرنسا القرن السادس عشر أو السابع عشر أو العشرين ، وبين نظائرها في كل من إنجلترا وألمانيا وإيطاليا - من وسجوه الاختلاف ما يعدل وجوه الاختلاف . وهنا لا يتردد للمقارن أن يشبه الجنس الأدبي «بأسره من بين البشر بقروعه القيمة والثابتة في وطن ، والتجربة التي ترسخت بعيدا عنها واختلطت بغيرها ، تنتج سلاسل جديدة ، وتعد جميعا في سلسلة من الأقطاب»^(٣٣) . ومقتضى هذا التشبيه أن الجنس الأدبي ينمو في سلسلة لانهاية لها من الأحوال الخاصة ، لاهي متطابقة تماما ، ولا هي مختلفة كل الاختلاف . وهي مفهومه القريب من الشكل والبناء ، والبعيد عن التحديد للمطلق الصام - يتحكم غالبا في اختيار الموضوع والزخرفة والأسلوب ، حتى لو بدا غير ذلك ، فالرواية على شكل الرسائل التي ترسم أنها صدى مباشر لتيار الحياة التلقائي الصرف - تفرض في الواقع نمطا معيناً من الشخصيات والمواقف والتحليلات . وحتى السيرة الذاتية في أشكالها المختلفة من للذاكرة اليومية إلى الاحتراف ، والتحويل المتكرر للتجارب للحيشة - لا تخلو من بعض الثوابت والتقاليد ، على حين يعتقد أنها ذاتية إلى أبعد مدى . وبناء على ذلك يفرض وجود أزمة بين سيطرة الجنس الأدبي المعروف به والاعتزاز الذي يدل على المسألة لدى الكاتب . وهذه الأزمة تتيح للمقارن أن يميز بين العمل العظيم والعمل التقليدي الخالي من الحرارة ، مع لائحة وسيطة بين الاثنين . ففي الأدب كما في الفن تصنع الصفة الفنية مدسوسة ، تتحول إلى أسلوب ، تتحط بعده في تقليد قواصل حياتها بعد ذلك في إنتاج وتجاري ، بعيد عم الحاجة التي دفعت إلى إبداعها في أول الأمر .

وفي نظر المقارن لا ينحصر الجنس الأدبي الذي يفكر إلى البناء الثابت للمدرسة التركيبية إلا إذا عبر عن ملمح إنساني عميق : فالمأساوي ، والفكاهي ، والمزج ، والروائي ، والعلمي ، والرمزي ، والرعى - كلها مفاهيم تدرس في مظهرها الأكثر صوما . ولا يستلزم الأمر في هذه الدراسات القيام بإحصائيات كاملة ، فمن الممكن للمقارن الذي اجتاز مرحلة المدخل إلى ثقافة معينة أن يستبعض عن تفسير الإحصاءات الكبيرة بالإدراك المكتف لتصوص غنية من وجهة النظر الجالية . فالنصرف على الأمثلة مثلا ليس السبيل إليه قراءة كل المأسي ، وبعض الأمثلة ذات الدلالة يمكن أن تعد الباحث بمفتاح تعريف صحيح .

وفي نظر المقارن . أن الشكل أو الجنس أو البناء . ليست تجريدات ، إنها تخدم حاجة ، وتتجسد في مكان وزمن ولغة ،

الإفراط في التعامل ، وتحتد في الوقت نفسه على الاختيار الموفق للنصوص موضع التحليل . على أن المقارن لا ينسى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مجرد نقل آلي للرغبات الدفنية والعقد النفسية ، وإنما هو عمل خائلي تابع للغة والتقاليد . ولكنه في الوقت نفسه يعترف بما يقدمه هذا المنهج الشككافي من لقاء مزيد من الضوء على كثير من النصوص التي تبدو متنافرة من طريق إرجاعها إلى الأصل الإنساني المشترك ، والطبيعة الإنسانية الواحدة .

وفي الاتجاه المضاد - تقريباً - يقع التفسير الماركسي الذي لا يعتبر الأدب سوى ظاهرة تابعة للموقف الاقتصادي والاجتماعي ، ولو لم يكن له من أثر إلا التذكير بالرابطة الوثيقة بين الكاتب وبيئته ، على رغم البروج العاجية ، واعتناق المثالية الانسلاخية - لما كانت دراسة والمادية ، ملا فائدة لا تضرك إعادة ربط الأدب بسياق جماعي أكدتها بقوة في مجال البحث المقارن أمثلة كثيرة ، لعل من أهمها دراسة حركة الباروك .

وفي كل الأحوال إذا كان لكل من هذه الاتجاهات أسسه القوية ونظراته المقتنة للأدب - فإن طبيعة المقارنة ذاتها تستدعي أن يظل الأدب المقارن محظوظاً بشخصيته الإنسانية ، محترماً من أن يتحول موضوعه تابعا بنظام لمصليات آلية ذهنية تحجبه ، أو لفوقه لا واحة في الإنسان ، أو لتفسير مادي تحت أن التعاون بين هذه الأنظار في توازن يبيع الأدب المقارن . وفي تنافرها والاقتصار على أسسها يفقد كل شيء . ولعل الفرق بين رؤية الأدب المقارن وروؤية الاتجاهات الأخرى أن الأولى في تصورها التحليل للأدب تستند إلى الاعتقاد في طبيعة إنسانية ليس الأدب إلا أحد مظاهرها . بينما تعود الثانية بالكتاب والنصوص إلى إنسان فرضي محكوم بظروف البيئة والزمان .

ولا يتعلق الأمر على أية حال بتجسس النصوص في حياد علمي بارد بلاغية في فهمها ، والتعامل معها . والخلاصة - كلمة ، أن « التاريخ » في الأدب يعلمان أن ترتبط بقوة بعقليات الماضي في نتائجها ، وأن يميز من خلال عوحيها وتروعها كصفحة النهر - فروقا دقيقة غير متناهية في الإنسان . و « الفلسفة » في الأدب تعلمنا أن نرى من وواء هذه التنوعات بعض الثوابت . فضلا عن المعايير .

المصراعين - أشكال تعرفها الآداب كلها ، ثم الشعر الأبيض ، والثقافة ، والإيقاع ، والمفردات الشعرية والنثرية - كلها مشكلات لم تقل فيها للمقارنة ، على مستوى الآداب رأياً بعد . بل إن هناك ما قد يظل للنظره السريعة أنه استغند البحث فيه : ما المقصود بالقيمة النثرية على صعيد الآداب المختلفة ؟ كيف توقفت بعض أشكال النظم التي كان لشعر مرتبط بها عن أن تعجب أو تجسد معنى الشعر ؟ مازال السؤال مفتوحاً لمقارن يتصرف على طبيعة الشعر الخالص من خلال رؤية تتجاوز نطاق الأدب الواحد .

(ج) تفسير ظاهرة الغزل الأدبي .

من الأعمال التي قام بها فريق من النقاد الفرنسيين والاجتماعيين والفنانيين أسس . واليوم ، مثل باشلار ، بوليه ، ستورينسكي ، ريشار ، وأورباخ ، بروكس ... الخ يستطيع المقارن أن يجد المثال للمفيد الذي يساعده في عمله . فمن طريق أمثلة مأخوذة من جميع الآداب . بلا فرقة بينها يبحث كيف يعمل الأدب ، باعتباره مرآة حية للعالم المرئي وغير المرئي ، وباعتباره نفسه مسرح الحقائق الروحية - على أن ينقل هذا العالم الخارجي والدخالي بموتة بعض الحروف السوداء المسطورة على الورق ؟

ومن هذه الحقائق يوجد الزمان والمكان ، والحركة التي تجمع بينها ، والإحساسات جميعها ، وللشاعر الأولية العميقة (مثل الحروف والشعر المناسوي بالحياء) . وعلاقات الأنا والغير ، والأنا والطبيعة ، والإيقاعات الداخلية ... الخ .

كان باشلار يفسر الأعمال الأدبية في ضوء نظرية العناصر . ويحاول أن يصف الكتاب وفقاً لانتهام إلى عنصر أو آخر . وكان بوليه يدرس الكتاب الفرنسيين في ضوء فكرة الزمن . وستورينسكي يقيم نظريته على أساس الاندماج بين الكتاب والناقد ، ويشار إلى ميج باشلار ويكمله بميج الأسلوبين .

وأما أصحاب التحليل للنفس للعمل الأدبي فكانوا مقارنين بالروح قبل الشكل ، يصرون على إلحاق العمل بمبدعه ، على حين كان السابقون ينظرون إليه في نفسه كشئ مطلق . والمقارن يرى في النتائج التي انتروا إليها ما يدعو إلى الإعجاب مادامت لا تستند إلى

هوامش وتعليقات

(1) Cl. Pichois, A. Rousseau : La Littérature Comparée.

باريس ١٩٧١ م ص : ١٧٦ . والكتاب يرفه إيماءة يقدم أقوى ماكتب في موضوعه حتى الآن ، من حيث الإسطاة الشاملة بتماجي الأدب للثلاث ورسايه . وقد احتضنت عليه بعضه أسامي في كتابة البحث .

(2) راجع في القول بأزمة الأدب المقارن بحث النقاد الأمريكي ويلك . لشوان نفسه (أعمال المؤثر التي لأحد المؤثر للأدب المقارن - شابل حيلى ١٩٥٨ ، ومغامم نقدية - لنسؤلف نفسه ، ١٩٦٣) ، وناظر كذلك ليبابل في باريس ١٩٦٣ ، وكذلك د . برك . Compersion n'est pas raison .

في : Nouvelles Tendances en Littérature Comparée, Paris 1970.

(3) انظر في ندوة الأدب العام الفصل الخاص به في « الأدب للثلاث » لأن تيمم ، وكذلك محمد عيسى طلال « الأدب للثلاث ص : ٤٠٩ » وروى تحفظ لإزاه . ويكاد يشاركه الثاقين يرفه رأيهم بدعى أنه يخرج من نطاق درس النصوص وتحميها إلى ميدان التفسير والتحسس وهو أسبق ما تعرض له الدراسات الأدبية

التي يجب أن تستند دائما أوسطا من الإنتاج الأدبي ذاته ، وماكتب من الأدب العام في القرن لا يبدو أن يكون بالضرورة ترويدا لا قاله فان تيمم وجويار في كتابها . مع استعداده سرية لسيما لورد في كتاب يثيرا لشاعر إليه . كما عند ويجون حطاط في كتبه بعنوان : الأدب للثلاث والأدب العام . بيروت ١٩٧٤ .

(4) Euphuisme ، نسبة إلى رواية بعنوان : ..

للكتاب الإنجليزي جون ليلي . انتشرت الإيقوس في إنجلترا في أواخر هذه الزايات الأولى . كطريقة جديلة للكتاب كصمد على الاحضال بالألف في التعبير . وللقائبة بين الجمل في الإيقاع وتنسيق ، والاتكاف إلى موضوعات البلاغة القروسلية . وتشاركها في هذه الملصع مجموعة من الحركات الأدبية الصغرى . على مستوى أوروبا .

(5) لفصلع بالكاتبة Zeitgeist . ويراد به نوع من المناخ العام الذي يهود الكتاب في فترة ما .

(6) La Réforme . حركة الإصلاح الدينية في القرن السادس عشر . فيها

نفسها ، لأنها كانت قد غشت بجمول ما ظنك وهو صوبنا ، في مقابل أن تتحول إلى إنيية تروق في صبي حورينا من بين البشر . ولا فشت في ذلك أقدمت على نصيحة أخرى لتتبي سحابتا ، وتحتول إلى رطوة تنزل مطع لثام .

(٢٦) انظر القصة في الترجمة العربية «مستجاب الحكيم» . أمين عبد الجليل بادي - القاهرة ١٩٧٢

(٢٧) عنوان الدراسة : *Tronsson : Un Problème de littérature Comparée : Les Etudes de Thèmes, Essai de Méthodologie*, Paris, 1965.

«إحدى مشكلات الأدب للقرن : دراسة الفتيات ، بحث في التبع» .

(٢٨) ك. : ييلوا : الأدب للقرن من ١٩٩٩

(٢٩) كان شعراء الرومانتيكية من ميجور وطني يرون في الشاعر شيء العصور الحديثة يقدم ركب الإنسانية ، على حين كان بوليفر والريزون يقدم يرون الشاعر فصحيا ، وأنه غريب من كل ما يحيط به ، غير قادر على التفكير مع طالب الحياة من صوره . وقد ألف ثوران كتابا بعنوان «الشعراء المليونرون» أخرج فيه لشعراء اعتد أن الجميع فهمهم خلوهم .

(٣٠) من الألف : قصيدة جاري : مرفقة كبت في مطبوعة ريفية (١٩٤٧) ، وخصبة : يريج : أفكار إلى ١٩٧٢ ، وخصبة هارلي : تأملات بين القصور (١٩٤٨) . انظر : شال لير والقبور - فلان تيمم .

(٣١) *Roman de la Rose* : أحد الأعمال الأدبية الهامة في العصور الوسطى جميعها ، كان لا تأثير قوي على الأدب في العصور التالية : مكونة من جزئين متتاليين ، ولكنها تستان لتعبرين طيفين ولا يصهران من روح واحدة : الأول عبارة عن سكايرة زمنية تنم عن كل تفاصيل الفرح والحياة ، والآخر والطبع والحزن والخيروعة خارج النسيان ، والخاصة والحياة والوفاة ، والحظ داخله ، وسن يصبح الشاعر عاشقا للزوجة بعد حبسها قليلا على الشاعر ومباهة ، التي هي عبارة عن تلوين جديد ، من الفن في الفري . لأفريده . وهذا الجزء مؤلف من ٤٠٩٨ بيتا ، ويتسب إلى شارع باسم جيمم دي يوريس يتسب إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر . والجزء الثاني ذو صبغة تعليمية أوسع ، وأطول من سابقه بكثير ، يعمل بالتسلسل إلى غاية إقناع القارئ على حكمه . ويتسب إلى جانب ذي منيع ، من شعراء غاية القرن نفسه . ول هذا الجزء حبس القتل العام والفرار المظلم بغير الحقيقة ، ليتناول ثلاث من طريقها كل السائل والقصص التي تلح على أذهان الناس . والفرط إلى ثلاث باسم جيمم جيلب الله الحكيم ورده ، ضد قوانين الطبيعة . وقد أعيدت كتابة قصة العودة إلى فرنسا مدينة في القرن السادس عشر .

(٣٢) *Die Räuber* : كتابا خبارسة ١٧٨١ ، عليها طالب نتيجة ظروف القتل في دراسته وهو القوم لفراف أيت ست . إلى استرجاع القصصية وكلف الطريق من أجل فكرة مثالية لإنشاء عالم العدالة والأخلاق ، ولكنه يفضل ويعد نفسه في النهاية هذا كل شيء . كآب يريت كندا ، وأبع يتصر لأكلاف دور في إفساد ملية وبين أبيه ، وخطيئة لم يجد جيلبا إيتيا .. والأطفال في المصروع ، فالحظ رمزية أكثر منها شخصيات إنسانية .

(٣٣) *(Matteo Falcone)*

كتابا جيوييه ١٨٢٩ ، عليها فلاح من كورسيكا ، يأتي كل قطع طريق يرمي إلى يته مستعينا من مطاردته ، فلهدم له أبة مائة ، ولكن ما يثبت أعداء الحسن أن يضاروا ويتجسروا إلى غاية إقناع القارئ على حكمه . ويتسب إلى جيلبا يوريف الله أن يرهو في أن يفتحه إلى إلهة ويقتله يده . وهذا السيل الأبدى يذكر ببلدة قصة النار المشهورة وكورسيا ، الكتاب نفسه .

(٣٤) جيلدلم يلية : مقدمة في نظرية الأدب من : ١٣٠ و ١٣٦ .

(٣٥) ك. : ييلوا : الأدب للقرن من : ١٩٧٧ ، وفتشية لياكوت من نية يورلييه .

(٣٦) صدرت جيلبا الأولى بالألمانية سنة ١٩٤٨ : *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern*.

وصدرت لرجسبا بالفرنسية سنة ١٩٤٦ :

La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin.

(٣٧) بعنوان : *Mimesis* بر ١٩٤٦ . ومن النتائج التي انتهى إليها الباحث ، أن الأفكار والمفاهيم يتم صياغتها بطرقا في أسلوب أدبي عموما ، يتأثر من هكايدة الواقع اليومي بأسلوب أدبي تغلب عليه روح «الفن» وال«شكافة» . وقد تم تلوج بين الأسلوبين مرة في العصور الوسطى ، والآخر في العصور الحديثة .

(٣٨) انظر في التفرع من أدم الله هذه البنية من التقاد : كورز عبد السلام الجيوي : الإجماعات الحديثة للقد الأبد - القاهرة ١٩٩٩ .

استغل وسط أوروبا وهلالها من سلطة الكنيسة ، نتيجة الحركة التنكزية في عصر النهضة وحركة مارتن لوتر . *Contre Réforme* : ضد الإصلاح ، هي الحركة المناهضة للكاتوليكية التي تمت الحركة السابقة البروتستانتية ، حاولت علاج أدواء الكنيسة التي كانت تعاني بها ، ومن طريق «جميع الثلاث» أدخلت تعديلات مهمة في نظام الكنيسة .

(٣٩) أحب أجال جهوه إلى قصة نعلمت بين ١٧٩٠ و ١٧٩٧ تطور أحماني بين القضاة دوروي إيساي المهاجرات التي وصلت إلى إيساي القوي لفران من جنود الثورة ، والفتي همران ابن إيسد أفرية القوية ، وفيها تصور «أجال الحياة الريفية الخالصة ، في ظل معاشة تباركها التقاليد الأسرية ، مع أعضات بسيطة ، ولكنها تسرح في بحر رهوي مهب تنأز به قصة الريفية عسورا . ومن مواقفي التي يتشار إليها عادة تأمل الحنين وجوها في صفحة حياة الثورة ، ووداع دوروي لرفاق اللقاء ، وهي في طريقها إلى بيك الروجية .

(٤٠) المفقوتين : معلق تيرت وزوج الكين تخر كير الأرواب زيرس في شكله وملاصه ليخضع زيريه . ألفت أسطورة الكتك الرومان بولوت ليكتب ملهات صارت بعده موضوعا مفضلا للأدباء ، وأخضع جيمود الفرنسي في حيله : و«مايرون ٢٨» . استجيره ابنه أروبي وأشت ارتكل يورلييه . كانت قائمة أيتيا على طريق الأكام عندما غا حنيه . حكم عليه بالولت لأجرامها على دلو أيتيا يورلييه الذي قل في حربه مع أخيه أيتيا عليه ، و«جوها بذلك على أروم كرون» . تناول موضوع التغييرات عليه من الروائيين بعدا بوسوكولس وأنتايد . ياتري .

(٤١) *Bacon* : في اصطلاح الفلسفة : القرة الأولية الصاعدة من مبدأ ل«موجودات» هذه التفرصين والأفروطين - زالمجم الفلس . جميع اللغة الفرية بالقاهرة .

(٤٢) رشتيرلس - صامويل (١٧٦١) ، منشي : الرواية الإنجليزية الحديثة ، له تأثير على كل من جيلود وروس . يريج - إيدوارد - (١٧٥٥) مؤلف الجليل ، التي تند إرحاسا بارومانية . جاري - ترواس - (١٧٦١) صاحب الأفكار الريفية الخالصة . هارلي . صاحب «ملاحظات بين القصور» (١٧٤٨) - سيدن - لورنس - (١٧٦٨) صاحب «وسطا معاشية» .

(٤٣) توديه - شارل - (١٨٤٤) مؤلف مجموعة من الحكايات ذات الخيال ، والقائلا ، السحر ، أول من ميز أهمية الخلق في الحياة النفسية اختير أسبسياته في مكتبة «الأمثال» - ليارس - وكان يعمل في قرية من خياله - حيث كانت جميع حوله كل مساء يذهب الرومانيين آنذاك : هيجو ، سانت يلف - موشيه ، ليف ، لمارين ...

(٤٤) ييلوا : الأدب للقرن من : ١٩٧٧ .

(٤٥) هارلي - أيرست - (١٨٢٩) اقتصر بكتابه الرمية : *Contes Fantastiques* ذات الجليل القوي والقدرة السببية على الملاحظة ، وبعد من ألقه ، هذا النوع من القصص الذي لا يحدد فقط على الخيال الجامع والخرافة لبرد الإنشاء ، والصناعة ، وإعا يير ب«أساليب الخيال في اتجاه ضداد المنطق التأليف ، بقصد لغة الواقع .

(٤٦) لوتريامون - إيدورد - ١٨٧٠ . يند في نظر السريالية أحد روادها .

(٤٧) ديويوزيس ، أو بايوس - إله الكرم والحمر عند اليونان .

(٤٨) انظر هارلي هذه الجيوت في «الأدب للقرن» : ك. : ييلوا : ص : ١٠٨ .

(٤٩) الأكساندريية اسم يطلق على الثقافة اليونانية في العصور التي أعقبت خروج الإسكندر ، وكان مركزها أثينا ، يزيد في الإسكندرية ، باعتبارها قلعة جديدة كانت صدى لثقافة اليونان ألتنه الإسكندر في الحياة البسيطة .

(٥٠) *Préludes* : مصنف على الطيف الرمسي فآثر الأدب الحديث لعدلية في النصف الأول من القرن التاسع عشر في فرنسا ، وكان اللال ليلي المصنع هو

(٥١) *honnête homme* : (الرجل لفرط في مراعاة الآداب والأمور) .

(٥٢) *Rococo* : أسلوب في الفن ساد في عصر لويس الخامس عشر ، وأنتقل إلى الأدب . يتم والتفرع الذي يميز الإجاب بالخيال الشكل ، ويميز تجزيته التي طوم على الشخصيات والأوضاع القصصية القصصية أقرب ما تكون إلى التفتلات القوام خلق من كلمة *rocaille* ، وتعني الأواني سطوية الشكل ، ومن هنا كان الاسم الذي أطلق على هذا الأسلوب من الفن الذي ألفت عليه الكلاسيكية

(٥٣) كلوديشوا : الأدب للقرن من : ١٩٧٧ . والإشارة إلى أحد الأخان الشهيرة في أوزيا «كارمن» ، «نأفرد من قصة «كارمن» للكتاب الفرنسي جيوييه (١٨٧٠) إيسدي لخص الحب ولزلات الخالصة ، تطور أحماني بين الضابط جيوييه والقصيرة الحساء كارمن ، وصراع الثوران لوكارس ، في جر من القصصية - الضابط يصبح قانع طريق يكون يجرار من عجب - وسحب المطرة ، والقدرة القاتلة .

ثم إلى أحد الروافدة المؤثرة في حكاية «ميسرين» للكتاب الدغري «فدوس» - حلقس كريتيان ١٨٧٥ - عروس السير الصخرة التي وقتت حادثة من الإصمراع من

الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب *

«مبنيته» ريتريد

١ - ما الأدب المقارن ؟

يرغم الاحتكام «التد الجليد» ، الذي بدأ للبعض مهددا للدراسة المقارنة للآداب ، تلك التي انتهت بعد مئتي الثلاثينيات «بالتاريخية» ، فإن الأدب المقارن مازال يطرح الكثير من المشاكل والتساؤلات . هل هو فرع جديد أو قديم من فروع المعرفة الأدبية ؟ هل ينبغي أن نعبره مجرد فرع لتاريخ الأدب ، أو نستعمله منهجا علميا للدراسة الآداب ؟ أجب أن يقلص الأدب المقارن في حدود وجهة نظريته - عالمية تتجاوز حدود القوميات ، إنسانية تتفتح على العالم أجمع - كما يقول البعض إلى الآن ؟ أم يتسع مفهوم الأدب المقارن كي يشمل الدراسة النظرية للمبادئ الأساسية التي تحكم إنتاج الأدب كله ، كما يقول البعض الآخر ؟

وإذا سلمنا بعلية الأدب المقارن فأى عالم هو المقصود ؟

١ - العالم الأوروي كما كان الحال في القرن التاسع عشر ؟ وما زالت هذه النظرة سائدة إلى الآن ، حيث استطاعت أوروبا أن تفرض عالمية القيم التي تصفها إلى العالم الثالث ، وزاها مسيطرة على العالم العربي نفسه ، كما تدل المواضيع المعالجة في عدد وعالم الفكره المخصص للأدب المقارن^(١) - رغم جدوى وجدية الأبحاث : شعر النويادور ، الكوميديا الآلية ، الخ - وهي مواضيع أصبحت تقليدية في الأدب المقارن لدى المروكة الأوروبية ، ويتحدد فيها دور الآداب العربية على أنها مؤثرة في فرع ما من فروع الأدب الأوروي أو متأثرة به

المعاصر أن يعي هذه الحقيقة ، كما ينبغي ألا يقلص الأدب أو مفهومه في الأعمال التي تسمى «الروايات» .
وأخيرا ، هل قصت المناهج الجديدة للدراسة الأدب ، والبائبة

٢ - أم العالم أجمع كما أشار إلى ذلك الناقد الجري «توكي»^(٢) ؟ وقال في دراسته عن المروية الصينية إن حدود العالم قد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب جميعها ، وإن على المصنف

* هذا المقال مطبوع لمعرض نظم في مؤتمر لنابا للأدب المقارن (أبريل ١٩٨١)

علاقة الأيديولوجية بتشكيل الفن ، معما أدوات النقد الماركسي للأدب ٢ ونشر هنا إلى أعمال «لوتمان» و«مارش» وغيرهما.

وإذا كان النقد الأدبي يثّر بتطور العلم ، فإنه يثّر أيضا بتناح حرية الإبداع والفن الذي صاحب فترات الزروة والنهضة التي ازدهرت فيها العلوم والفنون .

ونرى مع ذلك أن الإجازات العلمية التي ساهمت في تطوير التحليل الأدبي ، على مجرى الزمن ، قد اختلطت برؤى أيديولوجية تبريرة لواقف فكرية . لم تنفّ دائما مع التطور العلمي الراهن ، وسوف تسيطر فيها بعد (هذه الرؤى) على الأحكام . وبالتالي حل الدراسة ، فيخطط العلم بلفاهيم الملحية ، وتتدمج دقة المعرفة بالاستطراد الأيديولوجي . وحل الباحث أن يفصل بينها . إذا أراد فضلا - يعني - أن يطور الدراسة الأدبية . ويسهلها بالروح والأدوات العلمية في التحليل . وينقذها من الكلام الإنشائي والتقرير ، إن لم يكن الزثرة القياضة والتعليق - السطحي .

٣ - نقادة الأدب المقارن

بين الأيديولوجية والعلم : لقد نشأ الأدب المقارن بين العلم والأيديولوجية واستمر فيها بعد متائرا بيمين الأصلين .

١ - (أ) فالأدب الأيديولوجي هو « علمية » القرن الثامن عشر التي تبلورت مع فكر فلسفة التنوير ، بهدف نقد الحكم المطلق والسلطة المطلقة المركزية في فرنسا . فاكشفت الفلاسفة الفرنسيون « العالم الإنجليزي (نيون) ، وفكر بريطانيا الكبرى (لوك وهوبز) » . كما ازدهرت المشاريع الطوباوية حول حوام خيالية . يزدهر فيها الإنسان في الحرية والمساواة . وفي أواخر هذا القرن ومع بدايات القرن التاسع عشر تنضج الأفكار التي نستطيع أن نقرأها في كتاب مدام دي ستال « عن ألمانيا » ، بشأن القائلة التي تكسبها الدول بعضها من البعض الآخر . وكيف يتعلم الإنسان من تسمية الجغرافيا والتاريخ والمجتمع والفنون والآداب .

(ب) : أما الأمر العلمي فهو المناخ الذي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر . وقد تنقّى العالم « لامارك » منذ ١٧٩٤ بالآثار التحريية للعلم التي نتجت عن الثورة الفرنسية ، وقال :

« لقد انتهت الأثرية المعوقة لتضم العلوم التي كان البشر يقررون فيها كل شيء حسب سلطة السادة ، ولم يجرؤوا على التأمل الحر في النظريات السائدة . أستطيع الآن أن أشر كتابي بعد أن حريق الثورة الفرنسية من القلق ، وأترك نفسي لهذا الأمل الملم وهو أن أكون مفيدا . » (٣)

وقد نشر « لامارك » كتابه عن « الفلسفة الزولوجية » أو « الحيوانية » في ١٨٠٩ ، مينا في نظريته المادية للتطور ، أي لتنظيم الكائنات الحية وأطوارها المختلفة حتى الوصول إلى الإنسان .

وكان لهذا التطور للعلوم الطبيعية أثره في الأدب وفي النقد الأدبي .

منا بمعنى أنص ، على الأدب المقارن ، ذلك الذي اتهم « بالتاريخية » والبعد عن النص ، كما ظهر في فترة ماسي بأزمة الثلاثينات ؟ .

٢ - المعرفة الأدبية

بين العلم والأيديولوجية : هذه التساؤلات تظهر ، أولا ، أن قصة الأدب لاتنفصل عن قضية النقد الأدبي أو قضية المعرفة الأدبية وهي « بدورها ، جزء من قضية المعرفة بصفة عامة . في أطوارها المختلفة ، وفي المشروعية التي تكسبها في كل زمن بين العلم ونظم الأفكار المسبقة والجديدة والسلوك التي تُكوّن الأيديولوجية . فقضية المعرفة هي قضية استخراج الحقيقة والوصول إلى اليقين . على نحو يحدد العلم مساره . ولكن للعلم أدوات وأنظمة تتفاعل مع أشياء العالم المختلفة ، الطبيعية والإنسانية والاجتماعية ، التي لاتنفصل عن الأيديولوجيات ، أي النظم الفكرية والسلوكية . المرتبطة بفئات المجتمع وطبقاته . وقد أظهر التاريخ أن أكثر هذه الأنظمة شيوعا هي تلك التي تتكون في إطار الطبقات السائدة ، والتي تتعارض أحيانا مع الحقيقة التي يبرزها العلم ، رغم أنها تستعمل في تشكيلها عناصر من معارف مستخرجة من العلم .

وغرضنا - في هذه السطور - هو أن نبز تطور الأدب المقارن والنظرة إليه على أساس أن تقييمه لا يفصل عن قضية هذه المعرفة . أي عن حركتها الجدلية بين العلم والأيديولوجية . يضاف إلى ذلك أن المعرفة الأدبية تسير ، مثل الأنواع الأخرى للمعرفة - بين الحقيقة والخطأ ، بين أشياء العالم المتغيرة والمتجددة ومنهج معرفتها المتقدمة نحو الصواب .

قد يختلف سمي الباحث في موضوع الدراسة الأدبية بين استخراج أدبية النص الأدبي ، أو البحث عن انكاس المجتمع أو قضية المبدع على نتاجه ، أو البحث عما إذا كان هذا النتاج يفرض دراسة الإنتاج الأدبي في علاقته مع منتج ومتلق . وقد تختلف أدوات الدراسة مع الموضوع المطروح ، بين المياريية الجمالية ، والوضعية . والتاريخية ، والاجتماعية ، والمياريية الجديدة والوضعية الجديدة . الخ .. فالدراسة الأدبية مازالت تتأرجح بين الاجماعات والمدارس المختلفة ولم تصل إلى درجة العلم حتى الآن . ولكن مالا شك فيه هو أن جهودا تتم منذ القرن التاسع عشر لإخراج الدراسة الأدبية من الزثرة حول الأدب ، ومن في الشروح الضيقة . يضاف إلى ذلك أنه في كل عصر يزدهر فيه العلم تأثير المادية التي تحكم النقد الأدبي ، كما يدل على ذلك مثال تأثير نظرية الأدب عند أرسطو ومثل البلاغة العربية والبلاغة السانسكريتية ، ومظاهر النهضة الأوروبية في تطوير نقد « إنساني » ، يرتبط بروبؤتها الجديدة للإنسان - « فليوتاردو دافنتي » عالم وفنان - وتعتبر مدرسة الشككيين الروس لأدوات دراسة الشعر - « ديورييتانوف » ناقد وأديب - وعمق الربط بين الأدب والمجتمع الذي وصل إليه رواد النقد الماركسي - طينين يقرأ تركسوي كمفكر وناقد ، ويطور المجل الجديد من النقد الماركسيين هذا التحليل على ضوء الدراسات الرائعة في

٤ - أنوار في القرن الثامن عشر .

(أ) الثالث والمطير

وجد «إيتيمبل» ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة السربون ، أن للقرن الثامن عشر اجتهدا في الروح العلمية التي يجب أن تسود الدراسة المقارنة للأدب . ويتصل هذا الاجتهاد في مثلين أحدهما عند «فولتير» والثاني عند «مونتسكيو» . ويدور كلا المثلين حول قضية الثابت والمتغير^(٧) .

فمتى ما يدرس «فولتير» للملحة ، يجد أن لهذا النوع الأدبي ثوابت مشتركة في الآداب القومية المختلفة ومعامات خاصة في كل أدب من الآداب . فالمناصر العامة للملحة هي : الفعل الواحد ، الكبير ، البسيط ، المثري للاهتمام ، الطول . أما اختيار الأحداث وطبيعة المعجبات وتدخل القوى الإلهية ، فكل هذا يختلف حسب الطباع القومية وصدف التاريخ ومزاج الكتاب .

أما «مونتسكيو» فيكشف أن لقصائد العالم أيضا ثوابت ومتغيرات . ويقول الفيلسوف إن ظاهرة بلدانها توحد بين جميع القصائد ، وهي ظاهرة الثبر بوصفها صفة أساسية للشعر . ولكن خصائص اللغات المختلفة والأنظمة المتنوعة للوزن ، المتفقة مع خصائص التقاليد الأدبية ، تختلف من قومية إلى قومية أخرى . وهكذا نجد اختلافات بين الشكل التروكي ، والإياضي والابايت .. الخ ، للأدبيات .

ويجد «إيتيمبل» أن هذين المثلين يقدمان مبدأ أساسيا للدراسات المقارنة ، وهو مبدأ اكتشاف التماثلات التي تجمع بين آداب العالم أجمع ، والفرق بينها وبين المتغيرات التي تخص كل أدب من الآداب . وهذا المبدأ ، حسب «إيتيمبل» ، يمثل الفكرة الجوهرية للأدب المقارن ، تلك التي تؤكد أن «الأدب موجود كما أن الإنسان موجود» ، يتجاوز كلهما الحدود الضيقة ، الإقليمية والمتعصبة للقوميات أحيانا .

(ب) : العام والخاص

وكان لعصر التنوير فضل آخر في صياغة فلسفة للجمال كفتح جديد من المعرفة . فخل القرن السابع عشر كان علم الجمال الكلاسي قد تصور علاقة الوحدة والتنوع ، أي علاقة العام والخاص ، على غط العلوم الرياضية حسب مفهوم «ديكارت» . ورغم تبني المبدأ الكلاسي دون نقد ظاهر ، فقد حول عصر التنوير هذا المبدأ .. من داخله - إلى علاقة جدلية من نوع جديد ، فلم يكن علم الجمال الكلاسي قد عمق غط الوحدة والتنوع الذي أخذ من العلوم الرياضية ، بل كان قد حوله إلى «علمية» شكلية لقوانين ، ادعى أنها قوانين الطبيعة الأزلية ، بينما لم تتجاوز هذه القوانين التواطؤ الاجتماعي المتفق على جميع القرن السابع عشر بعلاقاته الأرستقراطية الإصطناعية . وكان هذا التصور نتاجا لمفهوم الطبيعة ذاته ، ذلك الذي لم يكن يتم بمعايير للزمان والمكان ، بل رأى في الطبيعة كانا مجردا أبديا ، يتوافق مع عقل عام ثابت هو الآخر^(٨) .

وعلى هذا النحو ، رسم «بزلزك» والكوميديا الإنسانية» على غط العلوم الطبيعية ، موضحا نظرية وحدة الجنس واختلاف الأنواع ، وقال في مقدمته للكوميديا :

«لا يوجد إلا حيوان واحد ، ولم يستعمل الخالق إلا نموذجيا واحدا بلذاته لكل الكائنات الحية . إن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الخارجي ، أو بمعنى أدق اختلافات شكله ، من الأساط التي ينشئ عليه أن ينمو فيها . والأنواع تتجس في هذه الاختلافات»^(٩) .

ويصل «بزلزك» إلى التشابه بين الأنواع الطبيعية والأنواع الاجتماعية ، فالجندي والعامل والإداري والكسول والعالم والشاعر والفقر والقميس أنواع مثل الذهب والفضة والفضة والفضة .. ويختلف كل من هؤلاء حسب بيئته . وتجمع بين البشر وحدة هي وحدة الإنسان ، بينما تجمع الحيوان وحدة خاصة به . وهذه الأفكار من أهم الأسس لدقة الوصف الطبق الذي يجده في رواية القرن التاسع عشر الفرنسية ، عند «بزلزك» و«فلوبير» و«ستندال» ثم «زولا» ، الخ .

ولقد أثرت هذه الأفكار - أيضا - في تكوين الأدب المقارن كجزء من الدراسة الأدبية ؛ فقد نشأ الأدب المقارن في إطار انتشار منج المقارنة في العلوم الطبيعية ؛ فلم التشريع المقارن ، دراسة توظيف أعضاء الكائنات الحية المقارن ، الخ . وأول من أهتم بالدراسة المقارنة المنظمة للأدب هو «جان جاك أوبر» ، ابن العالم الفيزيائي «أمبير» الذي كان يرد أن يحقق «الأدب المقارن لجميع القصائد» ، وقارن بين قصائد أوروبية في الحضور الوسطي . وكان يرى أن الأدب علم ، أي أنه متصل بالتاريخ والفلسفة . وأضاف أن فلسفة الآداب والفنون مستخرج من هذه العلوم ، لتكون وظيفتها دراسة طبيعة «الجمال» . وقال في محاضراته الافتتاحية في جامعة مارسيليا :

«سوف نخرج فلسفة الفنون والآداب من التاريخ المقارن للفنون وللآداب عند كل الشعوب»^(١٠) .

وكان «أمبير» من الرواد المستعدين لقبول تفوق أدب آخر على الأدب القومي ، إذا ثبت هذا التفوق .

أما «فيهان» فهو رائد آخر من الرواد القرنين للأدب المقارن ، فوجد عنده فكرة «الأدب العام» منذ البداية ، أي «الدراسة المقارنة للآداب التي هي لفظة النقد» ، إلى جانب اهتمامه بدراسة التأثيرات الأجنبية في الأدب الفرنسي^(١١) .

فالآداب المقارن ملين في نشأته للأفكار «العالمية» من ناحية ، ولتطور العلم وتحرير البحث العلمي من الناحية الأخرى ، واستجده محفظا جذبين الطابعين في مراحلها المبكرة : التزعة إلى «العالمية» والتأثر بتطور العلم . غير أنه يجب أن ننظر إلى حركة الأدب المقارن في إنجازاته وأزماته المتصاعدة ، في مسار يتلخص بين العلم والأيدولوجية ، بين الرغبة في تحويل النقد الأدبي إلى دقة العلم ، والأفكار العامة التي تحطم الأيدولوجية السائدة .

ويوغم النقد الذي وجه لهذا الفرع من الأدب المقارن ، فإننا نراه مازال مستمرا إلى اليوم ، إلى درجة أن البعض يعتبره الأدب المقارن بمعناه الحق ، بينما يرد الفروع الأخرى للدراسة المقارنة إلى الأدب العام ، أو فلسفة الجبال ، أو نظرية الأدب .

ولقد نقد هذا الاتجاه من متطليين :

١ - قيل إنه لا علاقة مباشرة بينه وبين النقد الأدبي ، بل إنه يخص المؤرخ وعالم الاجتماع ومؤرخ الفكر ، إن لم يقع في قصص الرحلات « الكاريكاتورية » للبلاد ، تلك التي لا تخرج عن كونها سردا للأحداث .

٢ - وقيل - أيضا - إنه لو سلمنا بأن معرفة التأثير والتأثر بين الكتاب والبلاد تعطينا علما أفضل بالأدب ، فازالت هذه الدراسة محصورة في العلاقات الأوروبية ، أو علاقات أوروبا بالشرق في المصور الحديثة ، في الوقت الذي تهمل فيه هذه الدراسة بقية العالم والعصور القديمة .

ونضيف إلى هذين السببين حقيقة تبلور الآن وهي أن دراسة التأثير والتأثر - تلك التي تظهر مشاهيات ومثالات ناتجة عن علاقة تاريخية - لاتعلمان عن طبيعة وظروف الإنتاج الأدبي ماتصلته من ظواهر مماثلة لاتفسرها علاقة تمت - وسسوف نرى ذلك بالتفصيل في الجزء المخصص للأدب العام .

(ب) الشرق في الأدب الأوروبي

وتم موضوع خاص في مجال التأثير والتأثر ، وصور البلاد في آداب من بلاد مختلفة ، قد آثار رؤية نقدية حادة ، تحول بعدها هذا النوع من الدراسات ؛ ذلك هو موضوع الشرق في مرآة الغرب ، كما شرحه « إدوارد سعيد » في كتابه المشهور عن « الاستشراق »^(١٠) . ونجد اليوم ، إلى جانب استمرار الخط التقليدي لدراسة الصور والتأثيرات ، اتجاهات جديدة متأثرة بمنهجين حديثين في تحليل المعرفة الأيديولوجية للنصوص :

١ - فلسفة « جراسي » التي تربط قضية التأثير بوجود ثقافة مهيمنة - أي أقوى - لطلبة ، أو مجموعة أو بلد ، تؤثر في ثقافة أضعف منها . ويرد الفيلسوف الإيطالي سبب هذه الهيمنة إلى ظروف البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية . والثقافة المهيمنة - كما يرى إدوارد سعيد مستندا^(١١) إلى هذا المنهج - تفرض الصور والأحكام حسب مصالحها . فالشرق غيف ، والصور سلاح يساعد الغرب في الدفاع عن نفسه ، أو الشرق ساحر ، يجهر الغرب أدوات غزوه^(١٢) .

٢ - تحليل « القول » أو « الخطاب » كما حدده « ميشيل فوكو » الذي يرى - وراء القول المكتوب والمفروق - بنية أيديولوجية تحكم النص ، بحيث تتجلى لنا معرفة هذه البنية الباطنة وتحليلها معرفة حقيقة النص الظاهر^(١٣) .

إن صورة الشرق في الكتابات وفي الخيال الغربي موضوع قديم ومثون في كثير من الدراسات . وقد حصر « نورمن دانيل » في كتابه

ولم يرفض عصر التنوير مبدأ الوحدة والتنوع ، بل عتمه ، وذلك بتغيير مفهوم الطبيعة المكتسبة لأبعاد الزمان والمكان أولا ، وإعطائه أهمية جديدة للخاص - ثانيا - كسمة أساسية من سمات العمل الأدبي ، رغم أن هذا الخاص ، المرتبط بخيال المبدع وإحساسه ، لايتعارض مع عقل ومع وجود قوتين « علمية » ، فتتحول القضية إلى ضرورة إيجاد العلاقة بين الاثنين وتغيير ألبنية العام .

ويتصل بهذه الإشكالية ماكتشفه عصر التنوير - أيضا - من التفرقة بين اللغة العلمية واللغة الفنية ؛ فاللغة العلمية تهدف إلى شفاافية العلامة ووضوحها والمعنى الواحد لها ، أما اللغة الفنية تبحث عن كثافة الكلام المعبر عن معنى المعنى ، المثير للخيال والإحساس وروافة الدلالة ، فترط بين رقة التعبير ودقة للمنى^(١٤) .

وسوف تنمو هذه الأفكار فيما بعد لتندرج فيما سمي « الأدب العام » .

٥ - وجود الآخر في الأدب المقارن

يؤمن أهمية التفكير المنظم في علم الجبال الذي تبلور في القرن الثامن عشر وأثر في نشأة الأدب المقارن ، لم يمت هذا الموضوع في البداية . كما نضجت دراسة التبادل والعلاقات الدولية . وقد فرض النظر في التأثير والتأثر نفسه منذ البداية ، وحتى الآن ، في الأعراف المنطق عليها لتحديد الموضوع الأساسي للأدب المقارن .

وقد وجدت دائما علاقات متبادلة بين الشعوب : تبادل السلع والأفكار ، وتبادل القيم والأشكال . تمثل ذلك في العلاقات بين مصر واليونان في العصور القديمة ، وبين الشرق الأوسط والشرق الأقصى . وبين الدول المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط ، ثم بين العالم وأمريكا فيما بعد . ولكن هذه العلاقات لم تصبح جزءا من الأدب المقارن إلا مع تنظيم وتفنن دراسة العلاقات المتبادلة بين الشعوب وبين أفراد القوميات المختلفة ، في فرع من الدراسة الأدبية سمي « الأدب المقارن » ، واكتسب أدوات وأعرافا للتحليل ، تنميت مع مراحل تطور الدراسة الأدبية والأفكار السائدة ، رغم أنها ثبتت بعض التقاليد المعروفة لدى الرأي العام المتخفف .

(١) التأثير والتأثر :

وفي هذا المجال نرى الكثير من الدراسات تنزو سجلات رسائل الدكتوراه والكتب والمقالات ، للتخصصة أو الشائعة ، في دراسة تأثير كاتب على كاتب آخر من بلد مختلف . وفي حصر صور البلاد في أعمال الكتاب والمسافرين . أو تأثير مؤلف ماخارج حدود بلده ؛ فتكثر الأمثال حول تأثير « جلين دي كاسترو » على « كوري » ، أو تأثير « إدجار آل » « بودلير » ، أو صورة الشرق في الرومانسية الفرنسية ، أو لثانيا عند « مدام دي ستال » ، أو إيطاليا في كتب « ستندال » ، أو تأثير « تشيكوف » خارج روسيا القيصرية . و« موبسان » عبر حدود فرنسا البونابرتية . وفي هذا الإطار نلاحظ دراسات أخرى تهتم بمذكرات الرحلات والمسافرين ، وبالمراسلات بين كتاب وفنانين ، وحتى بين مفكرين وسياسيين من بلاد مختلفة .

عن «الإسلام والغرب»^(١٤) الأساطير والمخاطبات التي كانت تروى عن الإسلام في العصور الوسطى . ثم بدايات المعرفة الجادة . حيث لم تكن الدقة العلمية قد تعفقت في هذا الزمن ولقرون تالية . وكان «دانيل» قد بدأ في الربط بين الصورة الخيالية . والمصلحة المادية .

ونرى نقطة انتقال في القرن الثامن عشر ، إذ يتحول الشرق الخيف والإسلام إلى مناطق ، يفترض فيها جميع الحسن . من أجل فقد المجتمع الفرنسي الخاضع للسلطة الملكية المطلقة والتعصب الديني ، في الوقت الذي تتمتع الكنيسة باستيازات مادية ومعنوية لاحتدودها^(١٥) .

وهنا يلعب الشرق دورا في تجيبل الآتير والسخرية من الذات . وهكذا يخلق «شرق غلي» في كتاب «كيرش» : «الصين المصورة» (١٦٦٣) ، China illustrata هنا للسخرية من التعصب الديني في المجتمع الفرنسي ، وقد استيازات الكنيسة ، وتحميد مجتمع آخر ، يفترض أنه عرف الاحترام المتبادل بين الأديان والمثل^(١٦) . وقدم الإسلام في هذا العصر بالصورة الطوباوية نفسها بوصفه ديناً يتفق مع ضرورات العقل البشري، وعرف التعاشي بين الأديان . ولعب «فولتير» و«مونتسكيو» في هذا المجال - أيضا - دورا رائدا ، رغم أن تصورهما للإنسان المثالي ، الشرق أو الديالي ، يبدو متسايا بصفات المثال الأوروبي للتخضر المطلوب الذي كان في طور تكوينه . ولم توجد صورة نقدية لهذا النمط الناشئ للتخضر الأوروبي إلا عند «روسو» .

وتشكل الآن في الدراسات المعاصرة معرفة العلاقة بين شبكة التجارة الأوروبية مع الشرق، والصورة التي تتكون عن الشرق حسب هذه الرؤية النقدية . ويقول الفيلسوف الرومانسي الألماني شليجل في

١٨٠٠ : «ينبغي أن نبحث في الشرق عن قمة الرومانسية»

ويتأثر بهذه المقولة كل من «هيرد» و«جوتيه» ، و«شوبنهاور» و«لامارتين» و«هوجو»^(١٧) ، ضمن آخرين ، وتتشرب هذه المقولة لدى الرأي العام ، ممثلة عند بعض الكتاب مثل «فلوبير» و«توقال» . ونعرف - الآن - أن هذه المقولة هي التعبير الأيديولوجي والخيالي عن حقيقة اجتماعية واقتصادية ، قد تحولت من مصالح تجارية في العصور الوسطى وعصر النهضة إلى بداية الغزو الإمبريالي الأوروبي «للشرق» ، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، ذلك الذي استكمل في القرن التاسع عشر .

ولقد بحث هذا التحديد للإطار التاريخي والأيديولوجي - لصور الشرق في الغرب - منج الدراسة المقارنة ، حيث انتقلت من رصد الصور إلى تحليل تكوين التصوير الخيالي ، حسب أيديولوجية المجتمع المهيمن والمصالح المادية له .

ويقول المستشرق «مكس رودنسون» محلا طبيعة رؤية الشرق في القرن التاسع عشر :

«إن أكثر الظواهر تحكما في الرؤية الأوروبية للشرق ، اعتبارا من منتصف القرن التاسع عشر بشكل خاص ،

هي الإمبريالية ، إذ يصير التفوق الاقتصادي ، التفوق العسكري - السياسي ، التفوق لأوروبا سافحا - بينما ينطس الشرق في حالة التخلف»^(١٨) .

وتتحول «عالية» القرن الثامن عشر التي كانت في خدمة الثورة ، وتعمل للخروج من المركزية المطلقة للملكية الفرنسية إلى مركزية أوروبا الاستعمارية في القرن التاسع عشر ، وتهدف إلى التوسع العالمي في بحثها عن أسواق - واضحة في خدمة هذا الهدف شيرها بالتفوق وربما نرجسيها الفكرية .

إن «العالية» الوحيدة التي تبدو هي العالمية التي تأخذ - حسب عبارة «رودنسون» - «شكل تقي الفوج الأوروبي في كل وجوهه»^(١٩) ،

ولذلك يبدو الآخر - أي الشرق - نقيض الأنا . أي الأوروبي - الذي له حق الحكم عليه . ولا يتمكن هو من هذا الحق . ويبرر ذلك بالمودة إلى النمط الذي كتته اللغويات المقارنة في بدايتها عند «شليجل» - حيث كانت اللغة الهندوأوروبية معيار الدقة والعقل المنطقي - بينما اللغات السامية لغات حجة غير واضحة»^(٢٠) .

جاء : المركزية الأوروبية في الأدب المقارن ولجد المركزية الأوروبية مستمرة حتى الآن في الدراسات المقارنة - رغم الآمال الطيبة للزواد في تكسير الحدود القومية بين البلاد - ومناخسة التعصب الديني والعرق ، ورغم قصدهم الأصيل في معرفة الآخر وتكوين علم وفلسفة للجبال ، على أساس الدراسة المقارنة للأدب المختلفة .

وهذه المركزية الأوروبية تثير اليوم النقد من منطلقات مختلفة ، إذ يهاجمها «إيتاميل» من منطلق أخلاق وجيالي^(٢١) . ويكشف الوعي الزائف فيها «إدوارد سعيد» من الزاوية السياسية والأيديولوجية . ونرى ممارسة عملية واجتداد نظريا لهذا النقد ، في أعمال ودراسات مدرسة «إكس» في الجبلزا ، لم تسمي «ثقافة التقاطع» ، أي ال Cross Culture ، التي أخذت «القول الاستعماري» عن الآخر - من ناحية - وأدب العالم الثالث - من الناحية الأخرى^(٢٢) ، بوصفه موضوعا من موضوعات الدراسة .

وينبغي أن نخرج من البلاد الخاضعة أصوات ناعدة وتخييلات ، تكشف مدى تقي رواد النهضة لصور الغرب عنهم ، وأن يدخل هذا للموضوع في الأدب لمقارن مجددا الشكل التقليدي للشرق «كما يراه» «فلوبير» أو «توقال» ، أو الغرب في رؤية المسافرين والمبشرين . إن الأسفار والبعثات والرحلات لا تنقل صورا محايدة ، بل وتحقق عملية الهيمنة الثقافية التي تمارسها الثقافة الأخرى على الأضعف ، إلى جانب فوالدها العلمية والإستانية . ويجب أن تدرس هذه الجوانب المختلفة في جيلنا المتحرر .

٦ - الوحدة والتفوق في الأدب العلم

توجد في الأدب المختلفة ظواهر شبيهة لا تخسر بالتأثير والتأثر ،

أو «أنتيجون» فلو عن شخصية الأم في الرواية، أو الفتاة المراهقة. أو المرأة الماهرة، أو الطفل. وتجدر دراسات أكثر عمومية، مثل دراسة «إرنست كورثوس» الجميلة عن «الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني»، يرصد فيه كل الـ «Topoi» أي المواضيع. أو المواضيع العامة للأدب، مثل مقدمات الأعمال التي تنتم بالتوازي المأخوذ عن الفن المرافقة، أو المرأة الرمز الطبيعية أو الفلسفة، أو العقل الذي لديه حكمة الشيخ^(٢١).

(ب) الأنواع الأدبية والقيادات

وكان لدراسة الأنواع الأدبية دور منسّط للدراسة المقارنة، لأنها ركزت على تظاهر واضحة مثل المحملة، والمرئية الغنائية، والمسرحة الدرامي أو الكوميدي، والرواية. وقد تأثرت دراسة الأنواع الأدبية بالعلوم الطبيعية، ورأى «بروتشير» أن النوع الأدبي أشبه بالنظم الحيوي، أي أن له بداية ونهاية ويجب أن تدرس، من حيث حركاتها بالية التاريخية، والجغرافية والاجتماعية. وكان لهذا النوع من الدراسات أثره الحسن في تصحيح للفرقة الأدبية، والوصول إلى قوانين فيها.

ومن أهم الدراسات الأدبية الخاصة بالأنواع تلك الدراسات التي تناولت قضية الرواية. فالرواية من الأنواع الأدبية التي بقيت مدة طويلة لا يعترف بمشروعيتها. وبينما كان للمحكمة والفراجيديا احترام، مستمد من سلطة وتعتين أرسطو، كانت الرواية تعتبر نوعا محضرا، تنب قرامته فقط للنساء والشباب، من أجل التسلية، دون أن يكون له فائدة للتربية الأخلاقية أو التعليم. وقد درس بعض النقاد بداية الرواية ونموها على أنها ظاهرة عامة، تأخذ نفس الأشكال في الأدب المختلفة.

وأظهر «لوكانش» في كتابه المشهور عن الرواية أنها تخرج من المحملة، وأنها تنعكس المجمع الصناعي الحديث وتظهر الطبقات المتوسطة وتعيد الحياة والقيم، كما كانت المحملة تمثل الطبقات الأرستقراطية الإقطاعية الموحدة القيم والفعل حول مفهوم الشرف. وتجدر مبدأ «لوكانش» ينتشر في بلاد مختلفة لتضيق ظاهرة نشأة الرواية وربطها بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تنحيط بها^(٢٢).

وتصبح التيارات الأدبية أيضا من مواضيع الادب المقارن. نجد في هذا الإطار دراسة «أويرباخ» عن «الحكاية»، أو وصف الواقع في الأدب القوي. وفي هذا الكتاب المهم يتناول الناقد كثيرا من الكتاب الغربيين، من «هومبريس» إلى «روالييه» و«مونتغي» و«ستدال»... الخ، ليحلل الساعات الواقعية لأسلوبهم، رابطا بين كل كاتب وعصره^(٢٣).

وتساهم كل هذه الجهود في قضية المرة الأدبية وتأكيد الكيفية التي لا ينحصر فيها الأدب المقارن عن الأدب العام.

٧ - أزمة الأدب المقارن أم قضية الدراسة الأدبية ؟

ولكن .. رغم هذه الجهود المخرمة في الدراسة المقارنة للأدب فقد ارضعت أصوات بعض النقاد في الغرب لتشكك من «أزمة

منها إيقاع الشعر، والأشكال المختلفة للمجاز، وظهور بعض الأنواع الأدبية وزوالها، ووجود بعض المناهج البشرية في الأسطورة، والمثل والأمثلة (وهي من الكليات المقترحة لترجمة كلمة allegore) وتشكيل بعض الخواص للأسلوب : الرومانسي - الغنائي، السفري - الواقعي، الواقعي - الخيالي، الكلاسي - النبيل، ووجود تيارات مماثلة في بلاد مختلفة : نضرة أو طليعية أو ردة، كما توجد في البلاغات المختلفة تقنيات لهذه الظواهر، شبيهة أو مختلفة. وهنا يتصل الطريق من جديد مع جهود عصر التنوير التي واصلتها جهود الرومانسيين الألمان في تحديد معالم فلسفة الجبال. ومنها إلى نظرية الأدب الحديثة.

وربما نستطيع أن نعتبر هذه المواضيع المطروحة للمقارنة من أهم مواضيع الأدب المقارن، رغم أن البعض قد يعتبرها جزءا من الأدب العام، محفظا باسم الأدب المقارن للدراسة التأثير والتأثر فقط. وقد احتفظنا بالتصميم التقليدي في التسمية لإظهار اختلاف المجالات رغم أننا نتصور أن التأثير والتأثر، من ناحية، والأدب العام، من الناحية الأخرى، شقان من الأدب المقارن، أو بمعنى أصح أن الأدب المقارن هو - في الحقيقة - منجز للدراسة الأدبية^(٢٤) يسمح في تطوير المعرفة الأدبية أو نظرية الأدب؛ وربما يوجد فرض لم يحل بعد في تصورنا. وهو أن الأدب المقارن منجز لمعرفة الأدب. بوصفه وسيلة تفسير علمي للظواهر الأدبية؛ ذلك لأن تكرارها دون ربط بالتأثير والتأثر قد يسمح بتكوين قوانين للإبداع الأدبي، نترقى العلاقة المباشرة التأثير بين العام والخاص. وهنا، نفضل قصة العام والخاص على نحو أكثر من قصة «إيتاميل» للثق عليا في الأدب المقارن المعاصر وهي : الثوابت والمتغيرات؛ لأننا إذا افترضنا أن للخاص تأثيره في العام كما أن للعام تأثيره في الخاص، فهذا ينفي وجود «ثوابت» أدبية غير متحركة.

وفي هذا المجال - أيضا - نرى أن الدراسة قد تطورت من رصد الظواهر المشابهة. مع استنتاجات عامة عن الفترة والبلد واللغة والدين، إلى محاولة إيجاد القوانين التي تحكم الإبداع - أو الإنتاج - الأدبي. وهذه الدراسات نفس مازن دراسات التأثير والتأثر؛ إذ إنها قد حصرت نفسها فيه وتحاول الآن الخروج منه، وهو مازن المركزية الأوروبية. فتعالج - مثلا - الرومانسية أو الواقعية. بوصفها ظواهر أوروبية أثرت في الشعوب الأخرى، رغم معرفة المختصين أنه في الأدب الصيني قصائد قديمة توجد فيها جميع «الثبات الرومانسية : الرعدة، الحزن، الفجر، بل ضوء القمر وضجئ الليل. وأن في الأدب الياباني الأرستقراطي للقرن العاشر روايات «هيرييه» مثل «البحث عن الزمن المفقود» «مارسيل بروست» يظهر فيها من أحوال النفس البشرية^(٢٥).

(أ) المناهج والمواضيع

نجد الكثير من الدراسات التي قلعت من نموذج «دون جوان»، أو الرجل الحائر بين النساء «الإسباني الأصل» الذي عرف في كثير من الأدب الأوروبية، أو دراسات عن أسطورة «أوديب»

المجالات المختلفة. وقلعت البناينة من الداخل، حيث إن النقد البنائين أنفسهم - أو بعضهم - قد اكتشفوا أن للنص الأدبي بنية أيديولوجية لا يمكن فصلها عن المجتمع والكاتب، ومن ثم عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية للنص.

فالأزمة - إذن - ليست أزمة «التاريخية» - بل الأزمة العامة التي عرفها النقد الأدبي في بحثه عن أدوات ومنهج - يتمكن بها من فهم أكثر عمقا للنص الأدبي - بجميع مكوناته الداخلية - وفي ربطه مع المجتمع والبنى الأيديولوجية الأخرى.

(ج) معضلة الدراسة الأدبية :

قد يسلم اليوم - وقد وجدنا المقولة نفسها في الغرب الرأسمالي عند «ويلك» و«وارن»^(٧٨) - وفي الشرق الاشتراكي عند «لوتمان»^(٧٩)، أن مادة النص الأدبي - أي اللغة - ليست مادة بلا حياة - مثل الحجر بالنسبة للتمت - أي أن لهذه المادة تاريخا ودلالات. فالأدب مرتبط بالمجتمع ارتباطا عضويا - وليس آليا. كما يظن النقاد الذين يربطون ربطا سطحيًا بين الأعمال والفترة - على ثلاثة مستويات على الأقل :

- من حيث مادته - أي اللغة.
- من حيث موضوعه المستخرج من تجربة المؤلف مع العالم.
- من حيث شكله الذي يرتبط بالأشكال الأدبية كلها في سياقاتها التاريخية والاجتماعية.

إن هذه العناصر كلها تؤثر في ذلك النص القريب الذي هو النص الأدبي - ذلك الذي لإشبه أي نص آخر - وإن اتصل بنصوص العالم كلها - ولا يمكن أن يشبه نصا آخرًا وإلا فقد جزءا من قيمته الجمالية. ومن واجب الدراسة الأدبية أن تمي جميع هذه الجوانب - أي هذا الربط الدقيق في كل عمل بين ما هو عام وما هو خاص. وتعيد هذا الضبط هو - بالذات - ما يعاني منه النقد الأدبي اليوم، وليس «التاريخية» كما تدعى الأيديولوجية البنائية.

فشككة النقد الأدبي اليوم هي أن أدوات البحث وحتى موضوع البحث لم يجدوا بشكل علمي - بل بمضغمان لأيديولوجيات مختلفة - ويظهر ذلك بوضوح في عدم وجود التحليل في استعمال المصطلحات : نعرف أن شرطا أساسيا للعلمية هو توحيد اللغة الذي يحيل العالم السوفيتي - مثلا - يفهم علما أمريكيا أو برازيليا. فالشيء الوحيد المتفق عليه هو أن اللغة مادة الأدب. أما بالنسبة لموضوعه فالشكك مازالت كثيرة. ولنذكر منها الآتي :

- يرى البعض أن محتمى مابسي «الأدب» لم يتغير منذ أرسطو.
- بينما يرى البعض الآخر أن مفهوم «الأدب» لم يتحدد إلا في فترة قريبة.
- لم يوجد إجماع حول ما إذا كان الأدب هو الروائع فقط أو الأنواع الشائعة التي يجيها الجمهور، مثل الرواية البوليسية أو رواية المغامرات، أو الرواية الإيحائية... الخ.

الأدب المقارن، وكان ذلك بعد منحنى الثلاثينيات للدراسات الأدبية. ولكن هل هناك فعلا أزمة - أو أن الأدب المقارن قد عانى مثل جميع فروع المعرفة الأدبية من انقحام النقد الجديد لمجال الدراسة فيه ؟ وإذا كانت هناك أزمة، أليس من الممكن اعتبارها تساؤلا صيحيا عن وظيفة النقد الأدبي، كما يجب أن تتجدد معرفته في كل زمن، مع تطور العلوم الأخرى، وتحسين وسائل وأدوات المعرفة ؟

(أ) المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية

وقبل أن نصف معالم الأزمة، يجب أن نرجع لتصنيف الأدب المقارن، كما كان يقدم منذ عهد ليس يبيد - حيث كان البعض يرى أن هناك مدرستين للأدب المقارن :

✱ المدرسة الفرنسية

✱ المدرسة الأمريكية

وإن كل مدرسة من هاتين تمثل اتجاهًا من الاتجاهين اللذين وصفناهما :

فالمدرسة الفرنسية التي يميز عنها «فان تيجم» و«جان ماري كاربه» تقوم على دراسات تاريخية دقيقة حول تأثير - يؤكد الواقع - من مؤلف على مؤلف آخر - أو علاقة تمت بالفعل بين كتاب وبلاد مختلفة. أما المدرسة الأمريكية، فيمثلها أساسا الناقد «رونيو ويلك»، وتقوم على اعتبار أن الدراسة ممكنة حتى إذا لم تتوفر معرفة الكتاب بعضهم البعض.

ولقد تجاهلت هذه القسمة لأنها توسى بتفرقة ليست موجودة بالفعل بهذه الحدود الجغرافية والقومية؛ ففي فرنسا - وغيرها - نقاد يدرسون تيارات الأدب العام، وفي أمريكا نقاد يهتمون بتاريخ العلاقات والتبادل الأدبي. غير أن هناك دراسات قيمة تجري في البلاد الاشتراكية منذ نهاية العصر الستاليني، ودراسات أخرى في العالم الثالث، وإن كانت تعاني حتى الآن من التبعية للغرب باتجاهاته وممارسه.

(ب) «الأيديولوجية البنائية»

في هذا الإطار اتهم الأدب المقارن - وخاصة للمدرسة المسماة «بالفرنسية» - «بالتاريخية»، أي بالتصريح في حق النص الأدبي الذي عدّ بنية متلفة فريدة، لاصلة لما بالمجتمع والظروف المحيطة بها. هذا النقد موجه من منطلق «الأيديولوجية البنائية» كما يسميها «هنري لوفثير» في فترة ازدهارها، وظهورها كأهم التيارات النقدية في أوروبا وأمريكا^(٨٠).

وقد نعرف الآن - أو يعرف من يريد المعرفة - أن هذه البنائية في حدودها الضيقة، التي قدمت بعض الإنجازات في تحسين أدوات معرفة النص إلى فلسفة كونيّة، قد تقلدت من الخارج ومن داخلها. فقد أظهر «هنري لوفثير» اتفاق البنائية وازدهارها - كنظرة للعالم كأيديولوجية مكتملة في فترة من الزمن - مع الأفكار السائدة في الغرب الرأسمالي الذي يروج المعرفة. ويوجد تحسين أدوات التحليل كمهارة فنية ينظر إليها على أنها العلم بذاته، وترفض الربط بين

وكما أثر تطور العلوم الطبيعية في نشأة الأدب المقارن ، فلما نراه يؤثر أيضا في الأدب المقارن المتأخر بها بعد : فظنرة الأنواع الأدبية التي بلورها «برونتيير» متأثرة مباشرة بنظرية «دارون» التالية لأبحاث «بوفون» ثم استنتاجات «لامارك» .

ولذلك أصبحت الأنواع الأدبية من المواضيع الأساسية للأدب المقارن . وفي أواخر القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين نرى التطور العظيم للعلوم «اللغوية» أو «الأسنوية» و«الأنثروبولوجية» أو «علم الإنسان» ، تؤثر في النقد الأدبي إلى درجة اضطرت لبني ستراوس أن ينجح في أحاديث صحفية على التطبيق المبالغ فيه ، وربما في غير موضعه أحيانا ، الذي تم في مجال النقد الأدبي ، مدحيا للجهل إلى مبادئ «النبوية» . وقال إنه وجد نموذجاً متفقا مع تحليل نظم السلاسل ، بل إنه لم يطلع أبداً «عالية» هذا النموذج الذي كان يستخدمه النقد الجديد في فترة على أنه منجى سحري للحصول على حقيقة النصوص الأدبية . وللأسف نرى هذه الوسائل بعد أن تقدمت وصححت جزئيا في الغرب تنقل في بلاد العالم الثالث ، كما هي وينفس الهالة السحرية .

إن النقد الأدبي منذ أن بدأ يهدف إلى «العلمية» ، ويجاوز تاريخ الأدب التقليدي ، يسير بين إنجازات العلم المرحلية ونشأت الاختيارات السابقة . ولكننا نريد أنغيراً أن نقيم كيفية تأثير الأدب المقارن بهذا الشأن ، بين العلم والأيدولوجية . ونريد أيضا أن نبين كيف تغيرت الإشكالية الأساسية للأدب المقارن ، تحت تأثير الرؤية النقدية التي تتداخلت في مشروع العلم وفي عالمة العالم ، وكيف ييسر الأدب المقارن عن مشروعيته الخاصة في قضية المعرفة الأدبية التي سوف نجدها في حركة جدلية بين العام والخاص ، في عمومية المبادئ التي تحكم الإدراج الأدبي وخصوصية التشكيل القومي والخلق الفردي للأعمال المختلفة .

٨ - نحو أدب مقارن جديد؟

يقوم الفحص العلمي على عمليتين أساسيتين :

- الاستقراء ، أو الانتقال من الخاص إلى العام ، أي النظر في أمثلة كثيرة قبل استخراج القوانين .
- الاستنباط ، أو الانتقال من العام إلى الخاص ، أي من المبادئ إلى مبادئ أخرى ، تستق في جزئيات الواقع .

ويحاول النقد الأدبي الحديث أن يستعمل الإجراءين . أي أن يدرس كثيرا من الأعمال الجزئية ليستخرج القوانين العامة الصحيحة لأغلبية الأعمال الأدبية ، وأن ينطلق من مبادئ عامة قد كونها فرضا أو نتيجة لتحليل الأعمال إلى المؤلفات ذاتها لينتق من صحتها .

وقد يستعمل الأدب المقارن الإجراءين بفاعلة كبيرة نظرية الأدب القائمة على تحديد المبادئ العامة التي تحكم الإدراج الأدبي ، أو الإنتاج الأدبي ، إذا نظرنا إلى الأعمال نظرة شاملة تضعها في علاقتها مع منتج ومتلق .

لقد انطد مؤتمران - ضمن المؤتمرات الكثيرة للأدب المقارن -

• وأخيرا قد يُسأل عما إذا كان يصح أن ينحصر الأدب في الأدب المكتوب ، الرسمي ، دون اعتبار للأدب الشفهي والشفهي .

وإذا ماحدد بمعنى كلمة «الأدب» تبقى مشكلة موضوع الدراسة . فلم يتفق النقاد على هذه الموضوع ، ومفهومه يختلف حسب المدارس والأيدولوجيات ، كما أن الأدوات ولغة الدراسة تختلف بتتبع الرؤى لموضوع النقد الأدبي .

ويرى البعض أن موضوع الدراسة الأدبية هو اكتشاف وأدبيته ، أي مايفرق بين ما هو أدب وما هو مقالة صحفية أو رسالة فلسفية أو مذكرات خاصة أو خطاب غرامي ، مما كان المجال الأسلوب الذي نجده في هذه الأنواع . فالأدوات هنا هي الأدوات التي تتسم في فهم الشكل من حيث هو شكل : تقنيات الشعر ، وطبيعته ، ووظيفة الاستمارة ، وبصفة عامة كل مايفرق بين الأدب واللغة العادية من ناحية ، واللغة الأدبية واللغة العلمية ، من ناحية أخرى (الشكليين الروس بصفة عامة) .

ويعتبر البعض الآخر أن النص الأدبي تشكيل لغوي . وفي هذه الحالة ينطبق على دراسته مفاهيم وأدوات اللغويات (منج جاكسون) .

ويعتبر البعض الثالث أن الأدب هو انعكاس للبيئة النفسية للمؤلف ، وهنا نجد مصطلحات وأدوات علم النفس (منج مودون) .

ويرى البعض الرابع أن للأدب بنية هي انعكاس للبيئة الاجتماعية ، أي أن ثمة علاقة بين بنية النص وبنية المجتمع (منج جولدمان) .

وأخيرا يحاول علم الدلالات أو العلامات أو الإشارات أو السيميوطيقا (لم تحدد الترجمة بعد) أن يرى النص علامة ، أو دلالة ، لا حوله من أشياء أخرى طبيعية أو اجتماعية أو فكرية ، وهذه محاولة للخروج من التجزئة التي تراها في الاختيارات الأخرى (منج «كريستينا» و«لوتمان» وغيرهما) . ونرى الدراسات الماركسية للأدب اليوم ، في الاتحاد السوفيتي وفي أوروبا ، متأثرة بهذا النهج ، على أنه أول محاولة للربط الشامل بين نظام النص الأدبي والأنظمة الأخرى ، الأيدولوجية والاجتماعية .

والسؤال هنا : أين العلم من هذه الاختيارات الأيدولوجية التي ساعدت دون شك في تطوير معرفة أفضل للنصوص الأدبية : قضايا الشعر وعناصره المختلفة من موسيقى وصور ومستويات الدلالة ، ومشروعية الرواية وعلم جمالها ، وتعميق دراسة القول الأدبي بأجناسه المختلفة ، الخ . فالاختيارات - كما سبق أن قلنا - بعيدة عن العلم في أنها لم توجد لغتها ، بل تستعمل مصطلحاتها من فروع أخرى للمعرفة .

ولكن برغم ذلك فالعلم يدخل في جدل مستمر ، بتطورات واكتشافاته ، مع الأفكار المسالمة لتصبح الطرق التي تتداخل أحيانا ، في مناهات الأفكار المسبقة والاختيارات الوضعية التي تقدم نفسها على أنها العلم .

إعري ، التركي ، أو لبر شاكرا السياب ، مما أسهم في استخراج بعض القيم الشعرية الأساسية للقصاصد .

(ج) دراسات مقارنة في علم الشعر والوزن

وأصبح هذا المجال يشغل المعاهد المهمة بتحليل الشعر ، بعد فترة العشرينيات ، وازدهر في البلدان الاشتراكية . فهناك دراسة في الثقافة الجبرية ومقارنتها بغيرها (« لاسلوكاردوس ») ، ومحاولة تفسير وظيف في تأثير «جوته» على «أنتسكو» ، وتحليل لتوزيع النبر في الشعر الروسي بمقارنته مع مشكلة النبر بصفة عامة^(٣١) . وتوسع هذه الدراسات مع تقدم علم الصوتيات ، وتجد أيضا في هذا المجال دراسات في تأثير الشعر الحر الفرنسي على الشعر الجبري . والروسي . والصيني ، والفيتنامي ، في القرن العشرين^(٣٢)

(د) دراسات مقارنة للشعر الأدبية

وهذا المجال يعتبر بالاجالا محوريا للفصل بين الثوابت والتحولات . فنجد متخصصا للشعر الصيني مثل العالم الفرنسي «بول ديبيل» يدرس دلالة اللون الأبيض في الصين . حيث يرمز إلى الحزن والبرود والوحدة على عكس دلالة في الشعر الفرنسي إذ تشير إلى الصفاء والبراءة . وتلك الظاهرة تعتبر من خواص الشعر الصيني . لكن النزعة إلى الحجاز والتشبيه والاستعارة تعتبر من كليات اللغة الأدبية بصفة عامة ، وخاصة اللغة الشعرية . كما درس أيضا موضوع صور الحب الإنكلي والحب الإنساني في الشعر الصوفي والذي لاستخراج الثوابت والمتغيرات^(٣٣) . وتوجد دراسات نظرية في أبنية الحيال الإنساني الأساسية التي هي مصدر الصور^(٣٤) . ثم تشكل فيها بعد الصور حسب مكونات الثقافات وتجارب الشعوب الخاصة .

(هـ) دراسات أسلوية مقارنة

وقد ازدهرت مع ازدهار الدراسات الأسلوية بصفة عامة . وينشر لها الناشر الفرنسي «ديبيه» في مجموعة خاصة أعمالا مثل الأسلوية المقارنة للفرنسية والإنجليزية («فينيه» و«داربلنيه . باريس ١٩٥٨) أو الأسلوية المقارنة للفرنسية والألمانية («مابلان» . باريس ١٩٦١) أو دراسة في الشيوخ la fréquence وقيمة أجزاء القول في الفرنسية والإنجليزية والإسبانية . ونشر في بولندا دراسات أسلوية مقارنة بين الشعر الفرنسي والبولندي^(٣٥)

ولقد أصبح هذا النوع من الدراسات تقليدا في البلدان الاشتراكية المثارة بأعمال «جرمونسكي» و«ألكسيسيف» والمحمدة البطولية الشعبية في الآداب الرومانية والسلافية والروسية .. الخ .

وبدأت منذ فترة قصيرة دراسات أسلوية في تأثير العربية على الإسبانية مثل دراسة «جلنس دي فويتس» عن التأثيرات الساقية (hantactous) والأسلوية (exhaustous) للعربية على النثر في «كاستيلا» في الصور الوسطى . ودراسة «هنتجر» عن «كبلية ودمته» في اللغة الإسبانية القديمة .

(و) الأنواع الأدبية

وتعتبر دراساتنا من المجالات الأساسية للنقد الأدبي وخاصة

لناقشة ماسي بالأزمة : أحدهما في وشابل حل سنة ١٩٥٨ ، والآخر في بوديست في ١٩٦٢ . ولم يأت المؤثر الأول بمجديته واستمر في إطار المناخ التقليدي «للمدرسين» الفرنسية والأمريكية . أما المؤثر الثاني ، فإلى جانب أنه شهد أول مساهمة مهمة للبلدان الاشتراكية في مناقشة قضايا الأدب المقارن ، كان تركيزه الأساسي على الأنواع الأدبية واستحال دراستها على مستوى علمي يراع مراعاة العام والخاص ، وإهتمامه بعد ذلك بالمناخ الجديدة التي تستعمل الاستقراء في دراسات «أدبية الأدب» والاستنباط في استخراج أنظمة الأشكال التي يضيفها الإنسان إلى اللغة الطبيعية .

ويستعمل الأدب المقارن - الآن - كمصنوع يسهل البحث عن المبادئ العامة التي سوف تكون نظرية الأدب ، تلك التي مازالت رغم ادعاءات المنظرين ، في مرحلة الاستكشاف . فغراه ينجز بعض المراحل في المجالات التالية :

(أ) دراسة القواميس والمعاجم

وتأثير اللغات بعضها على بعض في حالة وجود ألقا أو أبنية مستعارة من الخارج . وهذا المجال يعتبر تنشيطا لموضوع قديم في الدراسات المقارنة ، إذ قام «دوزي» منذ أواخر القرن التاسع عشر بأبحاثه وينشر قاموسه في الألفاظ الإسبانية ذات الأصل العربي .

(ب) فن الترجمة

ونعرف أن الترجمة من أهم وسائل النقل للآداب والثقافات . وأن ترجماتها مؤشرا هام لا يخلو أدب من أدب آخر . ثم إن الترجمة طريقة لفهم أصح للثقافة الأخرى ولآدابها ، إذ إنها تتطلب معرفة جيدة باللغتين ، المترجم منها والمترجم إليها وتعلما دقيقا لثلاث اللغتين ولتراكم التجربة الإنسانية والثقافية الكامنة فيها .

وهي ، أخيرا ، إمكانية لإظهار الثابت والمتحول ، أو العام والخاص في الآداب ، كما ظهر في نفوة حول الترجمة الشعرية أقيمت في باريس ، بمركز «دراسات إفريقية وآسيا وأوروبا» للآداب المقارن ، بجامعة السوربون^(٣٦) .

ولقد أثارت الندوة الكثير من القضايا التي تطرحها ترجمة القصاصد : من التركية والعربية والقارسية واليابانية والصينية والجبرية إلى الفرنسية . وانتقلت المناقشات من المحاضرة النظرية إلى ماسي «بمجال» للترجمة ، حيث توقفت الطرق العملية لترجمة القصاصد كما نمت بالفعل ، وكما كان في الإمكان أن تم ، وكيف تستعمل - في الترجمة - معرفة اللغات والنظام الإيضحي والموسيقى للثقافات المختلفة ، ومعرفة تشكيل التجربة الشعرية للشعوب عبر القرون والتاريخ . وقد وصلت الندوة إلى بعض الاستنتاجات الخاصة «بالكليات» في الشعر : المادة أو substantives مثل الاستعارة والتنظيم والتصنيف ، الخ ، والشكلية أو forms مثل تكرار الأصوات في القافية والتجانس والمبالغة ، الخ ، مع احترام خصوصية كل نظام : «الميكو» الياباني ، أو «الست» الفرنسي ، الخ ، فدرست إمكانات مختلفة لترجمة نفس القصيدة : ليونس

وصوف يتجسد أيضا علمية للمقارنة مع الخروج من التكوين الأوروبية.

٤ - وهناك ، أخيرا ، مجال ناشئ ، وهو مجال البلاغة المقارنة ؛ إذ نعتقد أنه سيقتضي قضايا الأدبية وسياهم مساهمة جوهرية في تكوين نظرية الأدب . فإذا كانت البلاغة القديمة معرفة بالأدب ، معيارية خاضعة لأفكار وأيديولوجيات الطبقات السائدة ، ففيها - مع ذلك - مبادئ عامة تستطيع أن تقيد علم الأدب الحديث . ونعطي هنا مثلا دراسة تقوم بها دراسة فرنسية هي «ماري كلود بورشي» حول البلاغة السانسكريتية ، نشرت منها مقالا في «تنظيم المقارنة في البلاغة السانسكريتية»^(٣٧) ، حيث تتالع موضوع إمكانات «المقارنة» في التقليد السانسكريتي ، مع مقارنتها بتصنيفات البلاغة الأوروبية القائمة على أربعة أنماط لملاقاة المشاركة : التشبيه (القول) وثلاثة أنواع أساسية للمجاز : الاستعارة ، والمجاز المرسل ، والكناية . وتظهر الباحثة أن التقليد الهندي قد عرف العمليات الأربعة لأجزاء المقارنة - وهي إحدى الأدوات الأساسية للأدب - ولكنه صنفها تصنيفا مختلفا .

وقد تمكنت الدراسة من خلال الوصف الدقيق لطرق المقارنة في بلاغة ما ، وهي البلاغة السانسكريتية ، أن تحصل إلى ملاحظات حول المقارنة في الأدب بصفة عامة ، لتعبر مساهمة أساسية ، وعلمية ، لمرقة بعض أساسيات التشكيل في الكتابة الأدبية .

ونرى كذلك أن للأدب المقارن دورا مهما في الدراسات المعاصرة الساعية إلى تكوين «نظرية الأدب» ، أي للمبادئ العامة للإنتاج الأدبي في جعلها بين عموميات أنماط الصور والغوسقي ولقاء العقل والحلياك في إنتاج المعنى والحيال ، والربط بين الأشكال والبني التحتية من ناحية ، وخصوصية التراث والتجربة التاريخية واللغوية والثقافية للشعوب ، من الناحية الأخرى .

وعندما يلتمز الأدب المقارن بالدراسات الدقيقة ، متجاوزا الأفكار المسبقة ، ومتجها نحو المعرفة العلمية ، ينفي إشكالية الأدب للمقارن بوصفه كل شيء أو إشكالية الأدب المقارن بوصفه لاشيء ، فيصبح الأدب المقارن منهجا لاستخراج عموميات للمبادئ والمفاهيم وخصوصية التصور والشعوب ، واللغات والأفراد ، ليثبت أن الإنسان وإبداعه الأدبي في كل مكان واحد ومتغير في آن .

للأدب المقارن فيه . وربما ينتقل النقد الأدبي الحديث من دراسة الأنواع الأدبية إلى دراسة «القول الأدبي» بصفة عامة ، أي أنجناس القول وأنماطه الأساسية^(٣٨) . أما الأدب المقارن فغازل في مرحلة استعراج القوانين بالنسبة للأصول البنيية الممسرح ، أو بالنسبة لنشأة الرواية وعلم جعلها . ولقد توثق في مؤثر بوردايست - من ضمن كليات بدايات الرواية - كيف خرجت الرواية الصينية من محول عملي للتشيعر ، كما حصل بالنسبة للأدوات الأوروبية في الصور الوسطى . وهنا تتسع المناقشة حول الأنواع الأدبية مع الاكتشافات الجديدة : مثل دراسة العالم الهيرى «توكي» حول المزية الصينية تلك التي أثبت فيها أن الصين - نتيجة لظروف الدولة القوية في الصين القديمة - لم تعرف للملحة ، بل للمزية . وهنا يطبق العالم نظرية نمط الإنتاج الكسوي الذي ينطلق من مبدأ متعارض مع فكرة التطور الواحد للبلاد أجمعها^(٣٩) .

لقد أردنا من خلال هذا التلخيص السريع ، وربما المختل ، لبعض الأحوال الثقافية حاليا في الأدب المقارن أن نحصر المجالات التطبيقية ونرجو (لنتختم هذه الملاحظات السريعة ، دون أن نخشعها لأن المناقشة مفتوحة بين الدارسين) أن نشير إلى الاتجاهات الأساسية التي نرى فيها ببلور تطور الأدب المقارن في المستقبل ، للقيام بالدور الذي ينبغي أن يلعبه كمنهج لإظهار القضايا الأساسية للأدب ، بين العام والخاص ، بين الثابت والمتحول ، والمساهمة في إعطاء بعض الحلول للأسئلة المطروحة .

١ - ربما يأتي الأدب المقارن بثأر مهمة في المجال التقليدي لدراسة التأثيرات ، باستعمال المناهج الجديدة لدراسة الموضوع في علاقتها ببعضها^(٤٠) intertextualité ، ذلك لأن الأدب تراث إنساني يتراكم وينتقل حسب الظروف الخاصة لنشأة الأحوال في كل مجتمع ، فهنا مجال طيب لدراسة للمبادئ العامة في علاقتها مع الظروف الخاصة .

٢ - وفي مجال تقليدي آخر ، أي مجال تبادل الصور والأفكار عن البلاد ، نرى أن الدراسة النقدية الحالية التي تحاول فهم المصالح والبني التحتية لتكوين الصور سوف تفتح الأدب المقارن .

٣ - وسوف يتجدد مفهوم «العالمية» مع الاهتمام بالعالم الثالث وأدابه ، الذي يجده في كثير من المعاهد والمجامعات العلمية .

هوامش

(١) عالم الفكر ، عدد خاص من الأدب المقارن ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثالث أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٠ .

(٢) لغة نظرية للصينية ،

Franc Tökei, Naissance de l'Élégie Chinoise, ed. Gallimard, Paris 1967.

(٣) Lamarek, Cliché par L. Langevin «Sciences de la nature, Idéologie et littéraires» p. 385 - 6, in Histoire Littéraire de France, ed. sociales r. IV, Paris 1972.

توحيد الإلحارة في «طوط الطبيعة» الأيديولوجية والأدب ، مقال لالجان

(٤) Honoré de Balzac, Avant Propos de la Comédie Humaine, p. 4. Oeuvres Complètes, r. I. Gallimard, Paris 1951.

تمهيد الكوميديا الإنسانية

(٥) C. Pichot et A. M. Rousseau, la littérature Comparée, p. 16, ed. A. Colin, Paris 1967.

الأدب المقارن

(٦) المرجع نفسه

(٧) Ibid.

Etiemble, Comparaison n'est pas Raison. (٢٣)

المقارنة ليست عقلنة

Ernst Curtius, La Littérature Européenne et le Moyen âge Latin, P. U. F., Paris 1956. (٢٤)

الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية

Georges Lukacs, Théorie du Roman, ed. Gonthier, Paris, 1963. (٢٥)

نظرية الرواية

Erich Auerbach, Mimesis, ed. Gallimard, Paris, 1968. (٢٦)

المحاكاة

Henri Lefebvre, L'idéologie structurale ed. Anthropos, Paris 1971. (٢٧)

الأيديولوجية البنائية

R. Weilek et A. Warren, Theory, p. 22. (٢٨)

نظرية الأدب

Youri Lotman, Loçon de Poétique Structurale cité par Claude Prevost in Littérature, Poétique, Idéologie, p. 215, ed. Sociales, Paris, 1973. (٢٩)

دروس في علم الأدب البنائي

يشار إليها في الأدب، السياسة، الأيديولوجية كذاود يريفيت

Colloque sur la Traduction Poétique, ed. Gallimard, Paris, 1978. (٣٠)

لدعوة في الترجمة المعاصرة

Etiemble, Comparaison...., p. 91. (٣١)

المقارنة ليست عقلنة

Ibid., 92. (٣٢)

لترج نفسه

Ibid., p. 93-4. (٣٣)

الترج نفسه

انظر دراسات «بشلاز»

وكتاب «ديوران» من الجزء الأثولوجية للخيال

Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire, P. U. F., Paris 1963. (٣٤)

المقارنة ليست عقلنة

Etiemble, Comparaison.., p. 90. (٣٥)

المقارنة ليست عقلنة

Tzvetan Todorov, Les Genres du Discours, ed. du Seuil, Paris 1978 (٣٦)

أساسيات القول

Gérard Genette, Introduction à l'architexte ed. du Seuil, Paris 1979. (٣٧)

مقدمة للنص الأول

Ference Tokes, Naissance de l'élégie Chinoise, p. 14-15, ed. Gallimard, Paris 1967. (٣٨)

لدلالة نظرية الصينية

Gérard Genette, Palimpsestes, ed. du Seuil, Paris 1962. (٣٩)

الأشواخ أي ذوق المظنونة الذي يكتب عليه ويصح : يكتب عليه من جديد ، ومنه المنبران «قراءة النص الذي وراء النص» .

Marie-Claude Porcher, «Systematique de la Comparaison dans la Poétique Sanskritie», in Poétique 38, Avril 1979. (٤٠)

نظم للمقارنة في البلاغة السانسكريتية

Etiemble, Comparaison n'est pas raison, p. 83-4.-ed. Gallimard Paris 1963. (٧)

المقارنة ليست عقلنة

Et est Cassirer, la philosophie des lumières Chap. V, «Les Problèmes fondamentaux de l'esthétique», p. 276-345. (٨)

الجزء الرابع : وفي القضايا الفلسفية لهم الخيال

في اللغة التبرير لكثير

Ibid., p. 337. (٩)

لترج نفسه

وسيلور ويلك ووارن فيما بعد هذه الفكرة في نظرية الأدب

R. Weilek et A. Warren, Theory of literature, p. 22-3, London 1966. (١٠)

Edward Said, L'Orientalisme, ed. du Seuil, Paris 1978. (١١)

الاستعماري

إن تدخل - في حدود هذا المقال - في القضايا الأيديولوجية والعلمية الخلاقية التي آثارها هذا الكتاب ، بل ينبغي فقط تقديمه لإمكانية تحليل جديد لتشكيل صورة الآخر في الأدب العربية ، طبقاً للنظريات المهمة بغضية الهيئة للثقافات والأفكار ، على الثقافات «المتخلف» .

Gramsci dans le texte, ed. Sociales, Paris 1975 «Problèmes de Civilisation et de Culture», p. 597-725. (١٢)

جرامسكي في النص

الجزء الخامس في «تقنيات المخاض والثقافة»

Ed. Said, L'Orientalisme, p. 73. (١٣)

الاستعماري

Michel Foucault, L'archéologie du savoir, p. 39-40, ed. Gallimard, Paris 1969. (١٤)

علم آثار المعرفة

Norman Daniel, Islam and the West, Edinburgh 1962. (١٥)

الإسلام والغرب

انظر إلى المصادر الطوبوغرافية في القرن الثامن عشر في Bronislaw Bazko, Lumières de l'utopie ed. Payot, Paris 1978. (١٦)

أصواء الطوبوغرافية

Pichois et Rousseau, La Littérature Composée. (١٧)

الأدب للمقارن

Ibid, p. 54. (١٨)

لترج نفسه

Maxime Rodinson, La formation de l'Islam ed. Maspero, Paris, 1981. (١٩)

جانزية الإسلام

Ibid., p. 88. (٢٠)

لترج نفسه

Ed. Said, L'Orientalisme, p. 117-8, p. 168. (٢١)

الاستعماري

Etiemble, Quelques Essais de Littérature Universelle. ed. Gallimard, Paris 1982. (٢٢)

قد التفتينا على رئيس وحدة دراسات «الثقافات المتخلفة» بضم الأدب للمقارن بمجاسة «إسكس» والسيد «ديفيد مسلويت» في زيارة قام بها لصر في أبريل ١٩٨٣ ، شرح لنا من خلال الأهداف النظرية والأعمال التطبيقية لهذه المدرسة .

نقد المقارنة جون فليتشر

نفاً منذ بداية هذا القرن فرع جديد في الدراسة الأدبية يعرف باسم الأدب المقارن .
Littérature Comparée أو بمصطلح أدق علم الأدب المقارن
Vergleichende Literaturwissenschaft وإذا تمنا في هذه التسمية أمكن لنا أن
نوقع من منهاها منهجا يتطور ، ليستقل عن غيره من فروع النقد الأدبي ولكن ذلك لم يحدث ؛ ذلك لأن
هذا الفرع عرف بعدم حقه تقنياته والامساح العاصي لاهتماماته فالأدب المقارن يتداخل مع التاريخ الأدبي
والفكري ومع علم الاجتماع الأدبي ومع علم الجمال ، في كثير من مجالات هذه الفروع ، بيد أن بطور منها
خاصا به دون غيره . ولذلك فقد كان وقته في نفوس البعض كوقع المجهين الذي لا يتطوى إلا على شرعية
واحدة مفكوك فيها ، وهي تلك التي تميز وجود عدد متزايد من كراسي الأدب المقارن ، وما يربط بها من
ألقاب تعان - في أنحاء العالم - عن دروس تعليمية ، يتجذب نهجها الفضاض من برامج المناهج الدراسية
في الجامعات إلى التخصص لتيل درجة البكالوريوس في جامعة أكسفورد . ولذلك يرى البعض أن الأدب
المقارن لا يبدو أن يكون من قبيل تحصيل الحاصل ؛ ذلك لأن المقارنة في الدرس الأدبي لا معنى لها - فيها
يقال - سوى دراسة الأدب . ولقد قال رينيه ويلك - وهو من أبرز الشخصيات في مضمار الأدب المقارن في
مقالة حالة التسمية عن «أزمة الأدب المقارن» - إنه لبت استحالة تحديد خصوصية موضوع الأدب
لمقارن ، أو وضع تحديد منهجي متميز يتطوى على الخصوصية ، أو يكون جديراً بالأحترام الفكري

التي تنقل الملح الرومانسية من هنا إلى هناك مثلا ، وتقدير حجم
المكاسب أو الخسائر الوطنية . ويترتب على ذلك أنه يتحقق إحساسا
بالتسلسل العلى ، فلا يكتفى - على سبيل المثال - بمقارنة سكوت
بيلزاك ، ولكنه يهدف إلى إلبات وجود علاقة بينها . وهذا يؤدي إلى
إغفال العملية الإبداعية في كثير من الأحيان ، وإلى تجاهل أية
مواجهة نقدية جادة ، مع الكاتبين المعنيين في جميع الأحوال . غير
أن هناك طرقا أخرى لتناول الموضوع ، طرقا تختلف في كثير من
جوانبها عن بعض مناهج التاريخ الأدبي التقليدية . وتشتمل أكثر هذه
الطرق جلاء في أن الأدب المقارن يقارن بين الآداب والوحدات
الأصغر : «فالإجراء الذي يقوم على تعريف فنان أو عمل عن طريق

وصور رينيه ويلك الأدب المقارن كما لو كان نوعا من
المستقدمات الرابكة . تحيط به أشباح الوضعية ، ويشله انشغاله
بالضمرات العلية فيجعله مكبلا بإجراءات الدرس الأدبي التقليدية
المستبة . ولا شك أنها صورة قلبية ولكنها لا تتجلى الحقيقة .
ولا يمكن أن يدعى أحد أن موضوع الأدب المقارن قد طرح منها
جديدا متميزا ، ولكن يمكن القول - فيما أعتقد - أنه آثار بعض
القضايا النقدية المهمة ، وقام ببعض المحاولات الجادة لحلها .

والأدب المقارن بكل تأكيد يقارن ؛ ولكن ماذا يقارن ؟ ويقسم
رينيه ويلك صورة مظلمة للأدب المقارن ، فيرى أنه يعمل في إطار
مفهوم «التأثير» ، ويتم بتتبع حركة التصدير - والاستيراد الأدبي

التي تحت (تذكر على سبيل المثال الدراسات حول هيف *Heine* في غرض أو جوته في الجغرافيا) لا تزال صالحة ، ومفيدة ، حتى لو سلمنا بأن الخلف الذي وضعت نصب أمينها كان مغرراً في الخطأ. ومع ذلك ، فهو كان ينظر من المقارنة في الدراسات الأدبية (سواء كان ذلك من قبل المؤيدين أو المعارضين) . أن تنتج نتائج ملموسة - أمضى نوعاً من الحقائق الثابتة شبه العلمية - فإن تكون المقارنة أكثر نجاحاً من أي أسلوب نقدي آخر ، بل قد تكون أقل نجاحاً منه . وإذا كان بعض مثل النتج قد انتبهوا إلى بعض الإحتمالات للمقارنة فهذا أمر مؤسف له ، ولكنه لا يلقى الشك - بالضرورة - على مبدأ المقارنة في ذاته . فهو أصبحت الغايات أكثر توازناً ، ولو صيغت بطريقة مختلفة نوعاً ، فليس هناك مبرر لميل من الأدب للقارئ مسمى خيالياً ؛ فهو أبعد من أن يكون كذلك ، فالمقارنة كانت بعدد سنوات من الممارسة النقدية منذ أرسطو ، ولا تزال إلى اليوم مجالاً يحظب اهتماماً شغواً .

II

لقد قام جورج شتينر . *George Steiner* حديثاً بإعادة صياغة التعبير الشائع للأدب المقارن كالآلة :

« لا بد أن يدرس الأدب ويفسر من مطلق مقارن . وإذا حكمت على سينتروون معرفة مباشرة باللمحة الإيطالية ، وإذا قيمت بوب دون أن تتمكن من بولو ، وإذا تأملت أداء رواية العصر النيكتوري أو رواية جيمس دون إدراكه وثيق يتركز وستندال وفطير ، فإنك تقرأ غرامة سطحية خاطئة . إن الإصطاع الأكاديمي هو الذي يضع حداً قاصلاً بين دراسة اللغة الإنجليزية واللغات الحديثة . أليس الإنجليزية لغة حديثة ، قابلة للتغيير ، تعرضت على مر تاريخها إلى ضغوط اللهجات العامية الأوروبية وراثت البلاغة والأنواع الأدبية الأوروبية ؟ ولكن السؤال يصل إلى أغوار أصعب من أغوار النتج الأكاديمي . فالتأنيق الذي يدعي أن الإنسان لا يستطيع أن يتقن أكثر من لغة واحدة ، أو أن التراث الشعري أو الروائي القوي هو وحده الصالح والضيق ، يخلق أرباباً كان من الأحرى أن تفتح ، ويعيق الخلق على الفعل بدل أن يولد إحساساً بإيجاز أكثر إشعاعاً وسهولة ، وإذا كان التعصب قد أشاع القوضي في الساسة فلا عمل له في الأدب . فالتأنيق ليس إنساناً يقبع في حديقته . » ^(١) (اللمعة والسكون ، ١٩٦٧ ص ٢٧ - ٢٨) .

ومن المستبعد أن يقتنع المحصور بمثل هذه المقولة الإنسانية الكريمة ، النابتة من ناقد لم يمتدحه جهله باللغة الروسية من أن يؤلف كتاباً «توسعي وفستريفيكي» . فهذه المقولة تتلوى على أمل شيب باضطراد ، مؤداه أن الدراسات المقارنة قد تؤدي بطريقة ما إلى تقادم وتسامح أصعب بين الدول . ففي صيرسوده ميزان الربح لا بد من إيجاد حجة أفضل من تلك التي سافها علماء الأدب المقارن الأوائل . وأعتقد أن دونالد ديفي يقف على أرض أكثر صلابة ، عندما يطلق من مقدمات أدبية صرفة ، فيقول :

فكان أو عمل آخر إجماله أفسس بالنسبة للأدب للقارئ . ^(٢) ولذلك لا يتطوى نطلق الأدب للقارئ على أدب قريبي واحد ، يمكن تحنيره صراحة أو ضمناً بالبرص على تقليد أدبية قديمة متواصلة ، ويتبع مصادره الخفية من الخطب الخلق للنشر ، بل يتجاوزها ليشمل نتائجها دولياً من الأدب النطق ، يستطع أن يربطها إلى جهود أفضل للمهجة الأدبية نفسه . وهكذا يطرح الأدب للقارئ أرواحاً مختلفة من الأشكال ، فمعدنا للإطلاع نحاسه أن الأدب يجعل في خصمات وفطير مختلفة ، يتسلم عن الصفات المشتركة بين هذه النتجيات ، وكيف يختلف بعضها عن البعض الآخر ، وهل هناك أنساق تتكرر في الأدب ، وما هي طبيعة هذا التكرار ، وهل هناك فائدة يمكن أن نجنيها من النظر إلى وسط الفنان بوصفه جماعة دولية تحتد عبر الزمان والمكان ، أكثر منه مجموعة من البشر يعيش فيها الفنان ويعمل معها ؟ إن مثل هذه التساؤلات تختلف من حيث النوع عن تلك التي تثار حول «التأنيق» ، والتي تجل نحو دقة التوثيق والإيجاز . يضع لنا إذا طرحتنا تساؤلات من هذا النوع - تساؤلات تدور حول الأكشاك والأرواح الأدبية ، أو مدى كون الأدب ظاهرة اجتماعية ، ونوعية هذه الظاهرة الاجتماعية ، أو كيف يمكن أن ننظر إلى الأدب على أنه إدراك وبناء لعقل بشري «عالم» - إنها تساؤلات تتلوى على عظام ، ولكنها في الوقت نفسه تتلوى على أمال حسية . وتثير الأسئلة للمفيدة حول الأدب أسئلة حول الثقافات ، وأبنية اللغة ونظمها ، والعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتاريخ الخيال والفكر الإنساني .

ويمكن أن نستنتج - كما سبق - أن للأدب المقارن صلات جسيمة بالياديين التي تتمر فيها الدراسة المقارنة نتائج ملموسة مباشرة . ولا حاجة لنا ، بكل تأكيد ، أن نخلق مادة علمية نطلق عليها اسم «الموسيقى المقارنة» لأن الموسيقى تتسم بتجانس يفتر إليه الأدب ، أما علم التفرع المقارن أو علم البيانات المقارن أو النحو المقارن فليست مقولات مثالية للعقل بدهاء إذ تتلوى الوجدات المقارنة في هذه المجالات - بالرغم من اختلافها - على قاسم مشترك ، بحيث يصبح وضعها جنباً إلى جنب لميلها ، بل كاشفاً ، ويعيث يتأني لنا أن «لغارتنا ونقالب بينها» - كما يحدث مع الصبيق المستهلكة التي تصاغ بها أسئلة الاصطناعات . وليس هناك أي مبرر لميل المجهود في هذا المجال جهداً علمياً ، ولا يوجد أي سبب قبل يعمل الإجراء يكشف من غايات ذات قيمة ، فالسيرة بالتأنيق . ومن الواضح أن الأمر أكثر صعوبة في مجال النقد الأدبي منه في مجال العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ إن النتائج لا يمكن أن تسم - في النهاية - بنفس القدر من الزواني ، والحق أن المقابلة العلمية الكاشنة وراه أصل مصطلح «الأدب المقارن» تفطر إلى الترفيق ، فمن شأنها أن تثير ترقبات مدالية . ولقد أثبت العلماء (وبعضهم من البارزين) أن يتصوروا إمكاناً صياغة مجموعة من الوقائع المحصلة تحصيلها نهائياً ، يستطيعون إشهارها بفخر أثناء مجادلهم مع اللغاد المشككين ، ولذلك لا يجيد المعارضون - أمثال ويلك - أية صعوبة في أن يتأهوا على مثل هذا المصطلح بسطر بيهم . غير أننا نستطيع القول إن بعض الدراسات

الحاجة إليه عامة ، وحلقة وصل بين قطاعات أصغر من أدب صهي
الحدود ، ويصير بين مجالات من الإبداع الإنساني التي تعمل عليها
وإن انفصلت مادياً ، إن التقاء - فالحا - على أتم استعداد ، لكي
يستقروا السحر إلى الأدب المقارن ، الذي يعرف بأنه لا يلعب سوى
دور ثانوي . وقد تكون المقالة مفيدة مستخدمة في مجال معين يتجاوزها
في الامتصاص ، ولكنها تنحصر - بإشكال - إلى أن تكون فرعاً فرعياً في
ذاته . ولقد أثبت فنيهد د . مارون بكل جلاء مكانة الأدب المقارن
وأكد استقلاله ، إذ لا يقوم عالم الأدب المقارن بالمقارنة لأنه يعرف
أن يدرس أدبين أو ثلاثة أدباء بدلاً من أدب واحد فقط ، ولكنه يعرف
أن يدرس أدبين أو ثلاثة أدباء لأنه عالم في الأدب المقارن (٢٠)
ويمكن القول - بعبارة أخرى - إن المقارنة - في الواقع - طبيعة أو
طريقة معينة في التفكير ، أسسها أد الجيوش بسبق الجيوش . ولقد
تمتد المقالة على أدبنا المحلية ، ولكنها - بحكم طبيعة - انجذاب
حقن مركب ، يتم - كما يقول ريك - بالانطلاق بالبحث الأدبي ،
مع الحدود الجغرافية وسهولة الأنواع الأدبية .

وليس الأدب المقارن مراعاة الأدب العالمي بسبب كل ما سبق ،
ويوضح دوتك ديفي القرن بين الأثنين ، عندما يطرأ من اكتساب
معرفة سطحية ، ويحدد صغير من التكليف الأدبي من خلال ترجمة
غير حذقة لأفهام (٢١) . وقد تتطلب المقارنة من دارسها أن يكون
بالضرورة - أو في معظم الأحيان - على بعد كبير من اللغات ،
ولكنه لا يستطيع عبور أحدًا يجازي دراسته الأدب المقارن بجملة ،
دون أن يظل لغة أجنبية واحدة على الأقل ، وإنه أسبق في الاختيار
حدود الإمكانات البشرية ، وهذا أن عالم الأدب المقارن يفسر إلى
أن يصل - في كثير من الأحيان - على ترجمته للأعمال الأدبية ،
ولكن عليه أن يؤكد أن ما لديه هو أفضل الموجود . ويمكن التوصل
إلى هذا الحكم من خلال مقابلة ترجمتين أو ثلاثة ، وإنه أنوارت له
معرفة لغوية عميقة لا تصحح له بقراءة نص أجنبي بالسرعة المطلوبة
ففيه أن يرجع إلى النص الأصلي للاطلاع على جميع التفاصيل التي
يرادها ذات دلالة خاصة . أما عن كيف يختلف عالم الأدب المقارن
عن دارس الأدب العالي ، أو دارس وأهات الكتب ، فيرجع
الأمر أولاً - وقبل كل شيء - إلى أن نشاط الأول يقوم على المقارنة
بشكل واضح ، وأساسه ، وأكثر من كونه نشاطاً يقتصر المقارنة أو
لا يقوم عليها إطلاقاً .

ولا يجمع عالم الأدب المقارن النواحي الأدبية فحسب ، بل
يحاول أن يربط بينها - وهو يحاول - قائماً - أن يكون حقيقياً مع
جانب ، حيث يمتد على الاستقصاء ، ويؤمن ألا يشغل عن ذلك
إغراء التوليف بين شتات للعدة العديدة ، وأحياناً فإن عالم الأدب
المقارن يكرس جهده لتحقيق هدف واحد ، يتوخى على أن نتج ما
مما كان هذا المنهج بتألياً : فلهذه في عهده الحقل المنفصل
بمشكلة ، ليست هي عقائس د . إليوت في تسليق الكتب فوق
وفوق طبعا متران . وأما الذي يجوز مدخل الأدب المقارن عن
مدخل الأدب العالي هو أن الأول صريح ، حقيق ومبهرج . ومن
المنطوق نفسه ، يمكن القول إن الأدب المقارن والأدب العالي

إذا كان لطلاب الأدب أن يحققوا القدر نفسه من التحصيل في
المنهج المبني كما في المنهج التاريخي ، في مجال دراستهم ، فلا بد أنه
يتجاوز فهمهم في نطاق الأدب معرفة أعمق القوي ، في لغتهم
الأصلية ... (٢٢) ، والعكس صحيح ، فلا يجب أن تقتصر دراسة
توليف جوانبه على طلاب الدراسات الفرنسية على وجه الخصوص ،
بل يجب أن يدخل ذلك في نطاق اهتمام كل اللغتين يدرسونه أبناء
القصيدة القصيدة . ويتعلق القول نفسه على بريخت وجريفر
وكازيمودو ، فمن الواضح أن مثل هذه البنيات تتجاوز الحدود
اللغوية . ويجب ألا نشعر أننا مضطرون إلى اللجوء داخل حدود
حضارة واحدة . ويدفع إتياميل بجملة ديفي إلى نتيجة للتفكير ،
عندما يبرهن على أن مجالات القصيدة القصيدة - تلك التي تتوسح
كلا من أوجس مونجاري ومعهن ميسان - لا تنطوي على أي
تناقض ، بل العكس هو الصحيح (٢٣)

ويستطيع المتخصص أن يمتدح فلا إن ذلك قد يفتح الباب أمام
الربط المتوالي بين أي شيئين أيا كانا . ولذلك لا نستطيع أن نرغب
محاولة تعريف هذا النوع المرفق أكثر من ذلك . وقد وقع اختيارنا
على تعريفين : الأول لغوي ريك :

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد واحد
معين ، وهو دراسة العلاقات بين الأدب من جانب وفروع المعرفة
والطبقات كالفنون ... والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية ...
والعلوم والدين الخ ... من جانب آخر أو - بعبارة مرسومة - هو
مقارنة أدب أو أدبين أو أكثر ، وهو مقارنة الأدب بمجالات أخرى
من التعبير الإنساني » (٢٤)

والمهم من أن كلمة «مقارنة» تبدو كأنها تعني أكثر من شيء
واحد طبقاً لسياق «المقارنة بين أدبين» لا يبدو مطابقة المقارنة الأدب
بالفعل خلا ، « قالدي يريده ريك واضح ، وهو الحرفية في التناظر
نقاط الاتصال ذات الدلالة ، عبر مجال النشاط الذكري والتخيلي
البشري يريده . أما تعريفنا الثاني فهو أكثر تحريفاً :

«الأدب المقارن : وصف تحليلي ، ومقارنة نتيجة تضافعية .
وتفسير مركب للثقافة الغربية التقليدية من خلال التاريخ والنقد
والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أفضل للأدب ، بوسمه وثيقته تميز
الحقل البشري » (٢٥)

إننا نفضل بكل تأكيد تعريف ريك ، ذلك لأنه أسهل في
الفهم من التعريف الأخير (ميترو ويوسر) ، بلطف إلى ذلك أنه
يوضح المجال ، صفحة محددة ، لتقصي نقاط الاتصال بين الأدب
والفنون الأخرى (مثل الموسيقى والشعر الخالص ، والسيرة والرواية)
واستقلالاً . ويرى كثير من علماء الأدب المقارن المتخصصين أن مثل
هذه الأنجست تنسب إلى مجال تتقاطع بالقدر نفسه - إن لم يكن
بقدر أكبر - الذي تنسب به إلى مجال علم الجمال العام . ولكن يبدو
لي أن ريك تجعل الحضور إلى العارضين ، عندما سلم بأن الأدب
المقارن وليس موضوعاً مستقلاً ، يعني له أن يوسع قراءته الخاصة
الصارمة ، مما كلفه ذلك ، بل هو علم مساعد ، حتى لو كانت

والهوية ولكن نظراً لأنهم لم يعرفوا ولم يستطيعوا أن يطبقوا مع هذا النوع، فقد أحفظوا هنالك حيث انصهر سكوت، وذلك لأن كل واحد منهم أعوزته إحدى الصفات التي كُن مجموعها ميزة سكوت، فقلبي لم يعرف أو قد عرف أقل منه كيف يعيش الحياة على الجاهل الضرورية لإعادة التكوين إلى إلى الماضي، وبلا شك قد اعتار موضوعاً مفرطاً في القرب من حيث الزمان والمكان بلوحة منع القارئ من أن يشعر بالصلابة عن بلاده كما يجب أن يكون، وأشخاص مريبين تنقصهم الروح، وأنسروا إن الإغراق في الشاذ عند وجوده قد قضى على الشاذ ومع الحياة، زمن ثم فإن والترسكوت، وهو أقل شاعرية من هوبن، وأقل حضوراً للثقة من ميريه، وأقل مقدرة من بلوك وأقل تفكيراً من فيني، قد نجح لها أحفظوا فيه، أي من أحدث الرواية والتاريخ، وفي الشاذ والحياة وفي الأشخاص والجمهور، إنه لم يصنع من كل ذلك شيئاً. ولما لم يفهم الرومانتيكون القانون اللطيف لهذا النجاح، ولم يعلوه فقد قضى عليهم بإقصاء نوع الرواية التاريخية إلى صفوف الأنواع الشعبية، وفي الواقع أنهم هجروه ونجروا عنه لإسكندر دوماس.

[نقلا عن الترجمة العربية التي صدرت عن لجنة البيان العربي القاهرة - ١٩٥٦].

ولا متعلق كمتعلق فرنسي! ظم تعد هذه الخطابة الفجة، من حسن الحظ، من مميزات علم الأدب المقارن الفرنسي على حد قول يشوا وروسو، وكلاهما في بركز الحقيقة - على البدايات الأدبية الدولية - وعلى الرسالة والوسطاء - حصيلة علم الأدب المقارن المبرك - ولكنها يفتان بتاريخ الأفكار وبالبنات الأدبية، كما أن كليهما يته إلى أن ما اسماء ويلك ووارين وبالمنخل العرضي^(١)، مدخل مقارن بالفهم الواسع، في حقيقة الأمر، أما «للخل الجوهري» فهو ذلك الذي يَصِفُ في إطار فلسفة الأدب. ويلبش كلاماً آخرياً - إلى أن الأدب المقارن يتجه إلى الاندماج في هذا التصنيف، إذ إن الدراسة المستقصية لحسن من التراجيديا الأوروبية الرئيسية من شأنها أن تخضع إلى تعريف مفيد للتراجيديا. ومن الواضع أن يشوا وروسو يتبدان يمثل هذا القول عن التاريخ الأدبي الذي يهدف إلى إثبات الوقائع المكملة عن طريق القراءة للمستقصية، ويقتران من النقد الأدبي الذي يأمل في استخلاص أنساق وأعطاف من خضم لماهية التي يسر هذا النقد أغوارها بذكاء. ومن الواضع أن مطمح الإثبات للموق الذي نادى به جويار ينحصر في فرنسا.

وهو ينحصر ولكنه لم يمت، فشارل ديبلين مازال حياً يرزق بيتاً، أستاذاً في السوربون وصلاًماً من عالقة الأدب للمقارن وصاحب مؤلفات ذات مجلدات عدة، تعمل عناوين مثل ويلك وفرنسا والمجلد الأول: فرنسا في حياة ويلك، والمجلد الثاني والثالث: صورة فرنسا في أعمال ويلك، والمجلد الرابع: تأثير فرنسا في أعمال ويلك، جويار دي نزال في ألمانيا، وإيطاليا. في قصص

لا يتطابق كلاماً متطابقاً دقيقاً في الماصدق. وإذا سلمنا بأن مهمة الأدب العام هي تغطية مشاكل علم الجمال الأدبي ونظرياته (مثل طبيعة التراجيديا أو الواقعية) يصبح معنى الأدب المقارن - من ثم - الاندماج في الأدب العام. وقد تقودنا الدراسة المستقصية لأدب قومي ما إلى الأدب العام كما عرفناه، هنا، وهذا ما يحدث بكل تأكيد في فرنسا (على يد بعض النقاد مثل بوليه وبارت). ويكون الحكم على جانب كبير من هذا النقد الفرنسي بأنه نقد ميتافيزيقي ويحدد أمر يتوقف على الدوق الشخصي. لكن من حقنا أن نته إلى أن الأدب العام إذا ما انطلق من أدب واحد - ولو كان من الآداب الجوهري - يمازج بأن يبدو شئ معزولاً حرة غريبة. ويصعب علينا أن نأخذ مأخذ الجدل - على سبيل المثال - مناقشة حول طبيعة مفهوم الكوميديا في المسرح، لأنه بأن نتقي الأمثلة التي تستند إليها من مولير وماريفو وبومارشيه فحسب، مع أن مثل هذه الظاهرة لا تبدو في الغريبة في فرنسا.

ولو تقبلنا تعريف ريماك في خطوه العريضة، وميزنا بوضوح الأدب المقارن عن غيره من الأنشطة التي تشبه ولكنها لا تتطابق معه، نظل أماناً مشكلة نظرية أخرى، وحيدة، وهي تلك التي يطرحها منج للمدرسة التي يطلق عليها اسم والمدرسة الفرنسية للأدب المقارن. وتمثل فلسفة هذه المدرسة تخليلاً قد يكون مختصراً ولكنه لا يظلم من الأمانة في الكتاب المدرسي البارز الذي ألفه ماريوس - فرنسوا جويار^(٢). لقد وضع مقدمة هذا الكتاب أحد مؤسسي علم الأدب المقارن وهو جان - ماري كاريه الذي يؤكد بكل جرأة «أن الأدب المقارن فرع من فروع التاريخ الأدبي، لأنه دراسة العلاقات الروحية الدولية والصلات الواقعية (صلات الوقائع rapports de faits)». فالأدب المقارن ليس وللازمة الأدبية وليس أيضاً دراسة التأثيرات التي يعتبرها كاريه مضعة بما لا يمكن إثباته. لكي ليفهم موضع احترام علمي. ويذهب تلميذه جويار - الذي يقل عنه حساسية - إلى أبعد من ذلك في تبسيط الأمور: فيحصر موضوع الأدب المقارن داخل حدود «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية». وسرعان ما يوضح أن الاهتمام بتاريخ الأدب يفوق أي اهتمام بالقيم التقليدية. ويفرى جويار بجارات من مثل «مثبت إثباتاً نهائياً، وقد حسم الأمر». ولكنه - لكي تكون مصنفين - أدخل بعض التحفظات الجزئية، «وإن كانت خافتة على موقفه، عندما يطرح الموضوعات المستقلة». هذه التحفظات الجزئية لا تكن لإزالة الاصطاح السوء الذي تولده الرضعية الجامعة في باقي الكتاب (خصوصاً أشكال المهتمسة القرائية التي توجه الطلاب الراغبين في موضوعات رسائل، إذ يضيغ - مثلاً - من هذه الأشكال أن روسار في الجفرا يترقب بكل أمل طالب الدكتوراه للتلطز).

وتختل الفقرة التالية كليشيتات للعلم والتفسير الساذج الاستدلالي، و - قبل كل شيء - تمثل سلماً غريباً للقيم، يضح سكوت وبذلك في نفس المرتبة:

وماذا استعملت سكوت؟ قليلاً من الأفكار ولكنها صيغت على نوع فيج، وهناك كتب يصادفونه في الذكاء

ولكن هذا كله لا يجب عن سؤالنا : ماذا نعتي ، لمجدينا ، بالتأثير ؟ وما الأدلة التي يمكن أن تبرر كافيته لإثباته ؟ ومن ثم نألف للملاحظات التي تكشف عن وجود كتاب لـ س في مكتبة ي ، أو تدعي أنها اكتشفت نصا مشوها لـ س ملفوتا في كتاب ي ، فنفرض على هذا الأساس أن س اثر في ي . والكتاب ليس كالورق « الشاف » ، يتص كل ما يقرأه في كل كتاب مرصوص على رفوف مكتبة . وتتطلب دراسة التأثيرات حسابية متميزة ، مثلها مثل أية دراسة نقدية أخرى وإذا استطعنا أن نثبت أن هناك كثيرا من الصعاب المشتركة بين عالم ي وعالم س ، وأن ي يتبنى بعض مواقف س وشخصياته ، ويستشهد به بإعجاب ويحاكي أسلوبه ويطبق على كتبه في الخواص ، فكل ذلك يبرر أن نطرح موضوع التأثير . ولكن الأمر لا يتعدى شائفا من الناحية النقدية إلا عند هذه النقطة . ماذا فعل ي بالأشياء التي استوحىها عن س ؟ لقد أثر داني في بكت الذي قرأه ضمن الكتب المقررة في تربيته كوليبي في دبلن : هل هذه واقعة من وقائع التاريخ الأدبي وليست أكثر ولا أقل دلالة من أية واقعة تاريخية أخرى ، ولكن التأمل في الطريقة التي أحوت بها رمزية بكت صور داني ومواقفه وحزنها قد يمتد إلى نوع من النقد الأدبي القيم . لماذا لم يحقق راسين نجاحا في إنجلترا ؟ هذا سؤال قد يعم مؤرخ الحضارة أو عالم النفس الاجتماعي أكثر من الناقد الأدبي ، إذ أن من غير المحتمل أن تلقى الإجابة الضوء على تراجيديات راسين نفسها . ولكن ما السبب الذي جعل بكت يركز في بحثه حول بروس على بعض الجوانب ويتجاهل جوانب أخرى كان من شأنها أن تلفت انتباه ناقد أكثر حرية مثل آدموند ويلسون . لهذا سؤال لا بد أن يحاول عالم الأدب المقارن أن يجيب عنه ، لأنه سؤال يطرح قضية أدبية محورية ، وهي قضية تحول الأشكال وللوضوحات (التبنيات) .

وتلخصه الأمر أن عالم الأدب المقارن ، إذا أراد أن ينصت إليه زملاؤه النقاد ، يجب عليه أن يركز على المسائل التي تثير اهتمامهم . فلا يمكن أن تثير الدقة العلمية التي تروى مسار شهرة كاتب في بلد آخر سوى « مدير دوا » ، لأن هذا الأمر لا يلقى الناقد الأدبي ، وقد يكون أقل أهمية مما يسم به الزملاء الذين يعملون في مجال التاريخ الحضاري . وقد أفسد الأمر على الدراسات المقارنة الفرنسية - بالرمز من أهميتها - المفهوم الخطأ الذي يرى أن المرسل هو العنصر الهام في معادلة التأثير . « والواقع أن الأهمية تكمن أساسا في القدرة التخيلية ... لا في الزاد الذي تتشلى منه » ^(١١) (ليون أديل) . ولكن التركيز على القدرة التخيلية يؤدي إلى مشارف التحليل الضيق . ذلك الذي تنظر مدونة الأدب المقارن الفرنسية إلى استنتاجاته التي لا يمكن إثباتها بوصفها نوعا من المرحطة وإذا كنت قد فصلت الأمر مع المدرسة الفرنسية نوعا فذلك لأنها فرع صلب ، يعمل بشكل جيد في الدراسات المقارنة ، كما أنها تتحمل جزءا من المسؤولية عن السمعة السيئة التي ارتبطت بالموضوع عند بعض النقاد مثل رينيه ويلك . وفي الواقع ، يعتبر الكميون أن مدرسة الدراسات المقارنة الفرنسية هي الدراسات المقارنة ، وأن حدودها هي حدود لعلم مجناه الحق . وأما حريص كل الحرص على أن أعود هذا

مستفان . وتناول ديبديان النقدي تناول بيوجرافي متشجع : أما عن الباقي فلا نعلمه إذ قلنا إن كتبه هي عبارة عن بطاقات بيلوجرافية مدونة . وليس زميله في ليل أعتى جاك فوازين أقل شراة ؟ فرسالته القصحة عن جان جاك روسو في إنجلترا خلال العصر الرومانسي (باريس ١٩٥٦) صلب شامل ، خلق إلى حد المنفعة ، يؤكد أن « ههنا لـ روسو لا يمكن إلا أن يفيد من معرفة أفضل بالطريقة التي يحكم عليه جيراننا : أيصح أن نعتي جهدا استغرق نصف العمر على مثل هذه المقدمة للشعور في صحتها بعض الشيء » : هل يكشف استقبال الانجليز لـ روسو أي شيء عن روسو في الحقيقة ؟ لعل هذا الجهد يكشف لنا الكثير عن الذوق والحساسية الإنجليزية فيما بين سنوات ١٧٨٠ - ١٨٣٠ ، ولكن هذا الكشف يعم مؤرخ الحضارة الإنجليزية أكثر من غيره . بل نحرز الدراسة للمقارنة أي قدر من الاحترام إذا وضعت أن تكون خادمة لفرع معرفي آخر . وقد ساطع لره لو أن شهرة روسو في إنجلترا من شأنها أن تتجاوز طرقة النادرة . ويدهي ييشوا وروسو - كما فعل جويار - أن ضيع « س وي » يمكن أن تطبق على عدد لا نهائي من الحالات ، ولكن يفتي علينا ما الذي نستطيع أن نضيفه الأشكال الأكثر انتشارا للأدب المقارن كما يمارسونه في فرنسا ، إذا استثنينا بعض الدراسات الدقيقة البحث مثل فولتير في إنجلترا ومدام دي ستال في فرنسا .

ويوجه مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة بمخذه العرض والسياسي الأدبي مبينة مجلة الأدب المقارن *Revue de Littérature Comparée* التي أسسها جان ماري كاريه والتي يمثل رئاسة تحريرها فوازين تلميذه . ويغن ضعف هذا المدخل في أنه يفتل النظرة اللائحة للأفهام في التضاميل فيفتل في إدراك أهمية الروابط التي لاكتشف من خلال دراسة مستفيضة للوثائق . ومن المحتمل أن يؤدي هذا المدخل إلى مغالاة في تقييم متراكم من التضاميل ، يعني تحته مواجهة قد تنطوي على دلالة مهمة ، كما حدث مثلا في كتاب بروس زويري ماوليس بروسوت وهنري جيمس (باريس ١٩٦٤) .

ومع ذلك فلا يجب أن نذهب إلى التقيض الآخر ، ونطرح جانبا دراسة الانتقال الأدبي والتأثير بوصفها مضحية للوقت . وإذا استطعنا أن نثبت أن كتابا يدين لكتاب آخر فإن ذلك يكشف لنا القليل عن الفنان والكثير عن المدين ، وقد يكشف لنا شيئا عن العملية الإبداعية . ومن التصف أن نصر على أنه لو كان المتلقي والمرسل يتكبان بنفس اللغة فإن ذلك لا يهم أحدا سوى الناقد القوي فجبس ، أو أن دين هرج سينتالي مثل بريجان سوتيليرج ، أو أن دين مارلو للفنون التشكيلية الأوروبية والأسبوية غير الكلاسيكية أمر يتجاوز نطاق الأدب المقارن . ولو لم يجد كاتب ما الحاف الذي يحتاج إليه في متناول يده فقد يعثر عليه في مكان آخر ، وقد يكون هذا المكان لغة أجنبية (مثل ت . س . إليوت) أو فنا آخر كما هو حال بودلير مع فاجنر . ولا يرغب عالم الأدب المقارن في أن يجادل حول تصنيفات أكاديمية ، ولكنه يرغب في تتبع سلسلة بلافة وترو . ولو أن يمتد حول مكانة بكت في التراث الأوروبي أدى به إلى الاحتفاء بأنه تأثر بمواطنه سوفيت فلماذا يمتنع المطر على استخدام الألفاظ بأن ذلك ينسب إلى الأدب الإنجليزي لا الأدب المقارن ؟

الاطباع. وإذا كانت للدراسات المقارنة حدود (وهذا سؤال سأتناوله فيما بعد) فليست هذه الحدود - بالقطع - حدود اتجاه على مفضل.

ولا يتردد الفرنسيون بهذا المدخل: فهناك طراز يُقِلُّو ما سقوي يتميز باتجاهه نحو الميعة الأدبية الفنية. ولا أعني بذلك دراسة مثل دراسة زير هينستال بعنوان الفوارث ذو الأبعاد الأربعة: ملاحظات حول الأدبين الفرنسي والإنجليزي مع بعض الملاحظات الأثنولوجية والتاريخية^١ (١٩٦١)، فهذا المؤلف لا يتجاوز مستوى الكتابة الصنفية الطريقة التي تستخدم في صياغة مقالات المجلات. أما كتاب

أيند ستاركي ومن جوييه إلى إليوت^٢ فإنه أكثر علمية في معتمده، ولكن يبقى العنوان القرصي «تأثير فرنسا على الأدب الإنجليزي من ١٨٥٦ - ١٩٣٣» هدف موسوعي لا أمل في إلمه، في مساحة لا تزيد على مائتي صفحة، حتى وإن قيّاه من حيث المبدأ. وقد علق فرائك كيو: «كتاب الآتية ستاركي قاتل: لهلما لم تكن متعمدة له، ولكنك لست واثقا من أنه على حق في فالطريق إلى الجسم في مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة مرصوف بأخلص التوليات، ولكن الحقائق - كما تقدم - غير واضحة، والأدوات من القبحاء بحيث تقع في السطحية. وليست النتيجة - في هذه الحالة - أدبا مقارنا بل ملقى لجناد الكلمة، بل إنها أقرب إلى المازجة لا تخلو من الإثارة، في الطرائق الرئيسية والفروع للعلاقات الثقافية الأثر - فرنسية، في صيغة صيد الدراسات الفرنسية الرقية.

ويمكن اختيار متعلقة الآتية ستاركي رواية جورج مور زوجة مغل حصلت كفا مجزا لهذا النوع من الأبحاث، إذ تبرز هذه الدراسة كيف أن مور يبين بالكتابة القويرو ولا على وجه الخصوص، ولكنها لا تلاصق أن أسلوبه ومنهجه ليسا سوى محاكاة من النوع الرديء، تتميز بالعمامة والاحتشام الزائف. ولا يطلب من دارس الأدب لفتا أن يحصر اهتمامه في كتاب من الدرجة الأولى، ولكن عليه إذ تناول التلازمة الأقل صراحة بالبحث أن لا يقتصر على البرهان بوجوه صلة تاريخية، ويترك جانباً الاحتمالات الخاصة بالأسباب التي أدت إلى أن يصبح الأسلوب متكلفا، أو أن تتحول الرؤية إلى صمم. وهذا هو الأمر الذي عاين أن يظهر جراحهم به عندما يلاحظ في كتابه آخر الرومانسيين (١٩٤٩) «أن ينسج هو الوحيد بين الكتاب الإنجليز الذي بدأ في إدراك الصعاب التي يتضمنها مفهوم المألوف من الشعر المختص، وكان على ينسج نفسه أن يثق طريقة غير علمية شاقة طريقة، قبل أن يتسرع كل الدقائق التي يتلقى عليها مفهوم شعر يصنف من كل شائبة. ويمكن أبعاد الأدلة التي يقدمها جوييه. وجود تيار يتفق من مألوف إلى ينسج ملرا سيمونز، نموذجاً لتقبل المقارن: على تلك الحالة كانت الصلة حقيقية ومشيرة، وكان دور الوسيط ملموسا (قد كان سيمونز غيراً في الأدب الفرنسي، بينما لم يفقه ينسج شيئا في علم اللغة).

وعارس كتاب مثل جوي وكيرود (وجوه الذي يتحدث في كتابه الفظ والمجلات [١٩٦٣] عن ثقافة المألوف في العادات الشعبية) لمقارنة السيرة أثناء لئار هادري البحث البيوي عن الحكم الصادق، وهذا السبب تمارس للمقارنة بطريقة أفضل في الكتاب.

أما كتاب د. و. ب. لويس القليس اليكاسك لنهجه المقارن أكثر مباشرة ووضوحا، إذ يختار لويس جيلا معيناً من الروائيين، ينسج إلى أربع ثقافات مختلفة، ويخصص الاتفاق والاختلاف للملازمين لهذا الجيل. ويعدى لويس أن مورافيا وكلمو وسيلون وفوتز وجيرين والرو يتزعمون إلى الاتصال «عبر أربع دول، وعبر الشق الشرق والشق الغربى من الكرة الأرضية، داخل نفس عالم الخطاب الأدبي». إن هدفه هو التصرف على جيل (ولقد أعلن من شأن هذه الوحدة في الدراسات المقارنة هنرى بير في كتابه الأجيال الأدبية ١٩٤٨) من خلال استكشاف العالم الخيالي الذي خلقه هذا الجيل ويشكل بروست وجويس وتوماس مان - في رأى لويس - جيلا «ضياء»، ينسج الكتاب الستة إلى اتجاه أكثر إنسانية يشغله اكتشاف معنى النجاة. وتتألف الصعوبة في مفهوم الجيل من أن المفهوم يتألف في تقدير تاريخ الميلاد (هل يشير رامبو الذي ولد ١٨٥٤ بالأملة في هذا العصر) ويضمه إلى تصنيف جامد قليلا يبرر سوى أنه مجرد ذريعة لفهم مجموعة من الدراسات تحت غلاف واحد. ويمكن أن تلخص - في حالة لويس - قطعي ضعف على وجه الخصوص. أما الأولى فهي أن نقده ليس من النوع القاطع إلى حد بعيد، إذ تلخص أكثر صفات مورافيا تميزا في أنها «الحزن»، واثباتها الانقباض المخاطي والصاوين غير الدقيقة بما يزعج الثقة في معرفة لويس بالأدب الغربي. أما عن الإيجابيات فإنه يقترح بعض التفصيلات المستتقة من قبيل احتمال تأخير مان على سيلون.

ويضاف إلى ما سبق أن الفترات التي تجمع بين الجسبات المختلفة في الأدب لها أهمية قصوى. ولابد أن ننظر إلى البهيمية والعلمية على أنها ظاهرتان علميتان بكل وضوح. إن الموقف أوسع وأوسع انتشارا من الأساليب، والانتشار السريع لمسرح البيت يضم ذلك. ولقد كانت الدادية، بصفة مميزة، ثورة واسعة الانتشار، انصهرت بعد ذلك في ثورة أسلوبية أضيق نطاقاً من التاحة القومية، وهي السراية الفرنسية. ومن الواضح أن التفاه المقول للشبابه أصعب دلالة وأقل وقفا من التطابق العشوائي لتواريخ الميلاد. هل يشكل الروائيون الجند الفرنسيون جيلا؟ لقد ولد بكت ١٩٠٦ وسيمون ١٩١٣ - الستة ضما إلى ولد فيها كلمر - ولم يولد بيوترو إلا في ١٩٢٦. فإذا كنا نغنى «بالجيل» والحركة الأدبية، فلا بد من توضيح ذلك.

وعلياً أن نحقق نتائج في البحث والمقارنة أكثر صراحة. ولكن هذا النوع من البحث يترج إلى الانعماج في شكل مهم من أشكال الاجتماع الأدبي على وجه الخصوص. وقد يشغل هذا النوع المعرف الجليدغفوا ما، أشكالاً شاعراً، ومن أشكاله الأسلمية ما ينعى بمشاكل الانتشار الأدبي والفكر، ويصعد على تحليل الأنظمة وتقنيات بعوث التصويق. ويصل معهد من معاهد جامعة يورود، بغيره ر. يوت إسكاريت (الذي انتقل إلى مجال علم الاجتماع الأدبي من الدراسات الإنجليزية من طريق الأدب المقارن) على إنجاز بعض الدراسات المتخصصة في هذا المجال، وقد توصل إلى معلومات ملموسة بالفعل

لقد قلت - إلى الآن - بفحص جانب المدين ، من دفتر حسابات عالم الأدب المقارن ، ولم أقص ذلك بهدف المساهمة ، ولكن لأصح طرق التوصل إلى ميزانية أكثر إيجابا . ولم يؤكد الأدب المقارن - بعد - مكانته بمجدرة ، فحز رؤساء الجميع ، ليستطيع أن يتصرف بحرية أكبر . ويصح اسم هادى ليفين بين الأحيان المعترف بهم في هذا المجال . وهو جدير بهذه المكانة فقد ساعدت تصريعاته النظرية ، فضلا عن ممارساته العملية ، على أن تجعل من هذا العلم علما محترما . وتفوق الممارسات العملية الإنجاز النظرى فيما أسهم به في سلسلة «دراسات جامعة هارverd في الأدب المقارن» . ويجد في كتابه **سبلات النقد** (١٧) بعض الدراسات التى تدور حول التعريف ، مثل «ما الرواقية» ، ودراسات تطبيقية مثل «دون كيخوته ومولى ديك» . وتعرض المجموعة قبول الحدود المتصصة لتطابق الأدب المقارن ؟ فلا يتسع صدر ليفين هؤلاء الذين يستبعدون من الكتاب مقالا في مقابلة «بزنالك وريوس» مثلا . ويوضح الأسباب المؤدية إلى موقفه في كتابه **انصكاسات** ، وقد أضاف إليه - لتأكيد موقفه - عنوانا فرعيا «مقالات في الأدب المقارن» . ويقول :

«نزع منزع الأدب المقارن إلى تركيز اهتمامه على العلاقات المتطابقة - التقاليد ، والحركات ، والفكرية التى نجد نهايتها المتطابقة في النسبة المبردة (ism) -»
أكثر من تركيز اهتمامه على تأمل الروائع الفردية» . (١٧)

ويضيف ليفين أن السبب في ذلك هو أن «التنوير الحنص» الذى يميز منظور عالم الأدب المقارن «ينبع من الطريقة التى ينظر بها إلى كل الأدب بوصفها عملية عضوية واحدة ، وكلا متواترا ومتمازكا ... وهناك مبررات للأدب في أن الأدب المقارن يمكن أن يلقى الضوء على الجوانب الجليالية والشكلية لحرفة الأدب وأساليبه وبنائها» . ولأشك أن هذا طموح مبرر : فالشكل الوحيد الذى يستطيع أن يثبت نفوذ المدخل المقارن - كشكل من أشكال النقد الأدبى - هو المحاولة المنسقة لكشف جوهر فن الكتابة . وإذا قد يتضح من التحليل البالى أن الشكل العضوى للأدب نفسه - إذا ما أدركناه من خلال عملياته الديناميكية والتشكيلات الناجمة عنها - هو أعظم من أى كاتب فرد ، ولو كان السبب في ذلك أن أى موضوع أدبى يشهد بوجوده إلى شبكة من العلاقات . ويقف المدخل الذى يسعى إلى كشف الوسائل التى يلجأ إليها الحياتل ليجدد نفسه . وإلى إلقاء الضوء على تحولات النيات وتبدلها . يقف هذا المدخل على يقين تولىفة سبستونزى : فالمدخل المقارن أداة وليس فرعا من النقد النقدى . كما أنه ليس تاريخا أدبيا عابدا على غرار تاريخ أكسفورد للأدب الإنجليزي الذى لا يدارى دليل بليكان الأثر حيادية .

ولانتسج الدراسات التطبيقية التى قام بها ليفين التوقعات التى أثارها تصريعاته النظرية التى تحتل العودج المثالى لعلم الأدب المقارن .

حول الرواية والجمهور القارىء . ولكن إسكارييت نفسه على رأس المتفرجين بأن هذا النشاط هو - في أفضل صوره - مجرد علم مساعد للدراسات الأدبية . ويمارس لوسيان جولدمان ورولان بارت مدخلا أكثر نظريته يولد يرى رولان بارت أن الوحدية في الأدب الكلاسيكى قد حل محلها جاع من أشكال الكتابة الحديثة ، وأن هذا الانقسام يشاكل أزمة التاريخ نفسه ، ذلك أن اللغة أساسية في الأدب ، كما أن لغة الأدب تنعكس العصر : ومن الواضح أن الكتابة الكلاسيكية كانت كتابة طبقية ، كما يقول بارت بإيجاز في كتابه الدرجة الصفر للكتابة (١٩٦٥) . أما جولدمان الذى يركز على الرواية بشكل أخص . فىرى علاقة جدلية تشأ بين الرواية والطبقة التى تكتب من أجلها . فالرواية رد فعل ديناميكي لموقف متأزم . نقال معين . دون أن يصبح مجرد منشور يعبر عن العصر . (كما أخلق تروتسكى في قراءة رواية مالرو الفاعون *Les Conquérants* وهكذا يميز التفرز روايات مالرو تميزا عميقا ، ويتضافر الشد والجذب بين المتناقضات على نحو متوازن . في أفضل أحواله . ويستطيع جولدمان بذلك وبأخطه أخرى أن يصل إلى مبدأ . ويلقى الضوء على هذه الأحوال الأدبية .

ولاستطيع أن أقول نفس الأمر - على أية حال - من المدخل الاجتماعي الذى يستخدم نتائج مقارنة أهم ، كما نراها في كتاب ليولونال **الأدب وصورة الإنسان** (١٩٥٧) ويمثل تطبيق للمقاييس الاجتماعية - السياسية على الأدب التخيلى فه المنهج العرضى ، وقد لا يكون في ذلك مانع ، فقد كان تأثير المفاهيم الميثائيزيقية والميثولوجيا السياسية على الأدب ملموسا ، إلى درجة لاستصح سوى للتصنيف بإجمال آثاره .

إن تتبع الدارس لحاس ينسرينته ، أو قصص الأثر الذى تركه بابيك على إليوت ، أو تأثير مدرس على دريو دى لاروشيل ، أو الانطباع الذى تركه شخصية سان جوست على مالرو كل ذلك مبعى من مناسى الدرس الأدبى ، ولكن أن تطبق تصنيفات مثل «ميتى» أو «يسارى» على ظواهر أدبية تتجاوزها فنتسى مختلف تماما . فقد يكون مسرح البحث جعيا في نفسه وفوضويته . ولكن التاريخ الأدبى قد أثبت أن الطرائق المعاصرة في الحكم على الأحوال الفنية قد تقلد غير ملائمة مع الزمان . ولذلك تخالف نقاد القرن السابع عشر ، فلا نجد في «الانصداح المسخ لتفاهض والذرائل الشائعة» مقولة مبنية . لتقيم أصالة مولير - بوصفه كاتب مسرح كوميدي . وكذلك فإن الناقد الحديث إذا ذهب إلى أن إيسن يمثل حيوة الليبرالية ، أو أن لاسياسة أروبال سياسة مبنية . يقدم هذا الناقد مقاييس قديمة منا أكثر مما يجب . بحيث نجعلنا تلقين ، حتى إلى ماخطو لي أن أنصيه . وبعدة وثاققة الهالة بالموضوع relevance heresy موقعت أوقعت هذه البعدة سارتر في ضج جعله يعتقد أن طوير غير ذى يال . لأن ردود ضله للكوميوت commune كانت وجلة يريجوازية . إن قيام الدارس بممارسة مثل هذا النوع من النقد ، على نطاق مقارن ، يؤدى به إلى الانزلاق في نوع من التاريخ الحضارى الزائف .

أورباخ « من أي شيء يشبه تاريخ الواقعية الأوروبية » إلى الاسترشاد بعدد ضئيل من الموثقات ، كان يجتهد على سلسلة من التصوص . وإذا ما أدركت الموثقات إدراكا صحيحا فلابد من ظهورها في أي نص واقعي يختار اختيارا عشوائيا ، أو - بعبارة أخرى - إذا صح القانون العام يصبح تحققة - بالتالي - في كل حالة فردية : ويتضح الصلح إلى نظرية للأدب في هذا القول كل الوضوح .

ولا يشترك عدد كبير من النقاد في هذا الصلح . وتورثوب فرأى بمثابة الاستثناء لهذه القاعدة . وقد لا يمتد فرأى نفسه عالما من علماء الأدب المقارن ، لكن كتابه تشرح النقد يمثل أفضل أنواع النقد المقارن ، إذ تمتد أمطه عبر اتساع شاسع ، يضيء على الأشياء المعروفة بعدا جديدا ، كما يظهر من الملاحظة التالية :

« إن الرحلة الخيالية هي الشكل الوحيد بين القصص التخيلية التي لا تستهلك . وقد استخدم هذا القصص في شكل قصة ذات مغزى أصلا في القصيدة الموسوعية ، التي تعتبر الحقن النهائي لهذا النوع ، وهي كوميديا دانتي » .^(١٧)

(ولكن لا غرابة في أن يكون مولوي ليكيث مثلا آخر لهذا النوع) . ومما كان تصورها لفهم النظرية فإن كتاب فرأى « نظرية للأدب » ، في حين أن كتاب ويلك ووارين ليس كذلك (ومدخل إلى نظرية النقد الأدبي وممارسته قد يكون عنوانا أكثر ملامعة للكتاب كما يتصرف الكاتبان ضمنا في مقدمتها .) . وقد حاول واين س. بوث^(١٨) - في نطاق أضيق - أن يرمي « فن خطابة الرواية » متصدا على مجموعة من الأمثلة متنوعة إلى حد يثير الإحجاب . ومما له دلالة أن الكتاب كان - في الأصل - صلا من أعمال البحث المقارن التقليدي : رسالة ذكره حول تسيرام شاندي ومن سبقها في أسلوب « الراوي الراعي » في القصص . وكذلك يمكن القول إن الأدب المقارن إذا ما مارسه شخص ذو قدرات كبيرة يصبح أداة تنفضي إلى الأدب العام .

ومن النقاط التي أثارها تورثوب فرأى أن السمحات النقدية تسير في ركاب حركات التجديد الإبداعية مثل الرمزية . وغيره ما يمثل ذلك كتاب قصة أكسل لإدموند ويلسن^(١٩) ، وهو عبارة عن دراسة كلاسيكية لثلاث أدبي عالمي مازالت تشر بآثاره إلى اليوم . ويمكن أن نذكر دراسة أخرى تنتمي إلى حقل الأدب المقارن ، دون أن يكون المؤلف قصد ذلك بالضرورة ، وهي الجلب الرومانسي لماريو براراز الذي « يتبع التقاليد الأدبية للقوة الجنسية والاستمتاع المسيحي بالرب والإحجاب الشاذ بالجرية » (إدموند ويلسن) . وانتظر براز من كرسى الدراسات الإيطالية في مانتشر إلى كرسى الأكاديمية الإنجليزية في روما ، وتكاد تكون مراجعه محصورة في المصادر الإنجليزية والفرنسية والإيطالية . ومما يمكن من أمر كتابه يمثل نزوع الدراسات المقارنة الواضح إلى الانسجام في تاريخ الأفكار ومن الأمثلة لهذه لهذا النزوع كتاب بول هازار العقل الأوروبي The European Mind^(٢٠) . وهذا الانحياز أكثر شذوية في الدراسات المقارنة الأوروبية منه في الدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية كما يتجلى من هذه ، فالدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية تشر

وتسم طريقته الخاصة بالفتن والتضخم ، وإن لم يغل الأمر من المزايا ، خصوصا مزايا التوارد ، ربما يقع اللوم على الحاجة إلى التسلي في المحاضرة أو في المقال أحيانا . يضاف إلى ذلك بعض الكتب - المتأخر التي يتكرر ظهورها . وقد لا يكون هذا صيا في ذاته ، ولكنه يجعل لزمه يشك في أن ليفن له لوثانه الخاصة كأى فرد آخر . إنه مغرم بالذين جاسوا بعد جويس ، وكان ذوقه يأفل في سنة ١٩٤٠ . وهذا لا يمتنا من الإحجاب بلقنات تكن في لب الأدب المقارن مثل الفتنة التالية :

« كان الآخرون يستعملون منهم [الفرنسيين] البليد وظواهر الرق في حين كانت العطور الأكثر صلابة تحاول أن تجرب من جمود التقاليد الخاصة بهم » .

وكان ليفن يستمع - منه مثل ليفيس (وان نجد سويت فلأ في ذلكاته إذا فكرنا في بلبك) - بموجهة خاصة في تلمس مواضع التناقض للمذهب .

وهو يظهر في أفضل صوره في دراسة مستفيضة ، مثل روايات هورن^(٢١) . ويتضافى هذا الكتاب الحصب عن طريق إدواء أساس صلب في أدب واحد . ويغل هذا الكتاب أفضل مسح للرواية الواقعية الفرنسية ذلك لأن الفصول التي تتناول الكتاب الأفراد تحيط بها فصول تبرز الدلالة العامة هؤلاء الكتاب ، ولم يكن يوسع أحد سوى باحث في الأدب المقارن أن يكتب مثلها . والنظرية التي يبنها ليفن - ويطبقها على كتبه الخمس - هي أن الأدب نفسه مؤسسة ، وأن الرواية الواقعية هي تبهر من المجمع البرجوازي ، وتقد له إنجاز من إنجازاته ، ويعد من أمجاده العظيمة في آن . ونرى مع ليفن - كما نرى مع جولدمان - أن أشكال الفن ذات صلة ما بنوع التغير الاجتماعي ، مما يجعل العالم « قرية كبلية » ، من خلال اتناج تشابهات بين جميع وآخر . لقد وضعت الرواية الواقعية - التي كانت تتمتع بالحرية والانفصام النسبي عن المجمع - مرآة أمام مجمع الطبقة الوسطى . وبما أن الصورة لم تكن مشرفة فإنها أصبحت أداة لغرض عليه التغير . إن المجتمعات الشمولية لا تتقبل سوى المتأخرين لا النقاد ، ومن المفارقة أن هؤلاء النقاد هم الذين يشرفونها .

ويتزع الأدب المقارن في أفضل أشكاله - مثل التأخر التي سبق ذكرها - إلى أن يلبو في الأدب العام . وينطق ذلك على كلاسيكيات هذا العلم ، من مثل كتاب أورباخ^(٢٢) الحكاية Mimetic على وجه الدقة . ويذهب أورباخ - على أساس تحليل دقيق لعدد ضئيل من التصوص - إلى أن محاكاة الواقع اليومي في الأدب الغربي صحت في أسلوب كوميدي ، بينما ظل الأسلوب الرفيع حكوا على الأفكار والأنسبي . ويقول إن إنجاز بزلوك وستندال يمكن في إدخال « الجاد » في الوجودية والمساوي في الواقعية . ومما له دلالة أن أورباخ - منه مثل شتيرز - تحوّل من هذه اللغة الرومانسي إلى الدراسات الأدبية ، مما مكّنها من تجنب مدخل التاريخ الأدبي الذي تبنه الرواد الفرنسيون . وقد أدى هروب

الكتاب متبجاً حديثاً من مناهج الأدب المقارن يعرف باسم Stoffgeschichte (تاريخ المادة الأدبية). ويتبع هذا الكتاب تحولات بوليسيس من هومروس إلى جويس وبوليسيس - طبقاً لسانفورد - شخصية قابلة للتكيف: في بعض الأحيان يبدو الأكران البطل يفرض شخصيته على المؤلف، وفي بعض الأحيان يشكل المؤلف الظروف العريضة المطلوبة للبطل إلى أن يصبح شيئاً به. ولا يدعي سانفورد أنه قادر على تحديد كيف ولماذا تتسبب شخصية في توليد طاقة يتبادل نشاطها، ويقاومها المؤلف والبطل، ولكنه يعتقد أن نظرية يونغ في الأنماط العليا قد تقدم تفسيراً لهذه الظاهرة، ولو تابع هذه النقطة لربما توصل إلى شيء شائق.

ويلفت جون هولوى الأنظار في كتابه توسيع الأفق في الشعر الإنجليزي (1966) Widsening Horizons in English Verse إلى الاتصال الذي غالباً ما يكون متشابهاً بين تأثير الغريب الدخيل والمحل، في الخلق الشعري، فقد تعرض الشعر الإنجليزي لقوى متعددة، في لحظات مختلفة من تاريخه. ومن هذه القوى الكيفية والسكونية والاسكندنافية والإسلامية والمندية والمصرية وحضارات الشرق الأقصى. وإهتمام هولوى إهتمام عالم الأدب المقارن بالأزمة كلها، وهو إهتمام يحاول أن يتفهم الطبيعة العامة للثقافة الأدبية والإبداع الفني واستمرارها على فترات متباعدة من الزمان.

ويشير ليون إيدل Leon Edel نقطة بسيطة ولكنها محورية في كتابه الرواية النفسية النفسية الحديثة (1964)، وهي أن روايات القرن التاسع عشر كانت

تستكشف العالم الخارجي، أما الرواية الحديثة فقد ركزت على العالم الداخلي للوعي. ويسرد موضوع كتاب موريس بيبه Maurice Beebe - الأبراج العاجية والبنائج للقدسة Ivory Towers and Sacred Fountains حول بحث

من أنماط الرواية هو نمط صورة الفنان الذاتية. ويأتي بيبه الضوء على المزاج الفني والعصية الإبداعية والعلاقة بين الفنان والمجتمع. وذلك من خلال تأمل الفنانين لأنفسهم. وينتج بيبه في معالجة القولبة الأولى والأسيرة، وينتج إلى أن الفنان يشبه النفس الذنوبى الذي يأخذ دوره مأخذ الجد، ويصل بعد حين من أجل ذلك. ولكن بيبه - مثله مثل أي شخص آخر - لا يستطيع أن يفسر ما الذي يجعل من الفنان فناناً. ومع ذلك فإنه يحقق - شأنه في ذلك شأن المؤلفين الآخرين الذين ذكرتهم - هدف الأدب المقارن الذي حدده هارفي ليفين في كتابه استكشافات والذي يحدد ذكره بالرمز من ابتذاله، وهو أن هدف الأدب المقارن يكن في أن يقدم لمرء إقليبيته النظرية. وأن يصل إلى نظرة أكثر موضوعية لما يعرفه، من خلال مقارنات ذات دلالة، بما يستطيع أن يعرفه.

ويستطيع عالم الأدب المقارن أن يجابه الاعتراضات التي يتيه بأنه يمارس كثيراً من الأمثال لا يتقن أياً منها، بالقول إنه يتم بالبنات القوارة. وقد يستطيع الأدب المقارن - وهو أكثر المناهج

ينبع من التحفظ تجاه تناول الترميز الأيديولوجي الذي قد يعالج الأمثال التخيلية بالطريقة نفسها التي تعالج بها الصحف والشرائح، ويجمع بلا تمييز بين الكتاب البارزين والكتاب الثانويين يوسفهم - جميعاً - لتجليات لروح العصر. غير أن مثل هذه الأمثال في تاريخ الأفكار إذا ما قام بها طماء يستعنت بحساسية خاصة، مثل براز أو هازارد، قد تفضي الحركات الأدبية من الدخيل، أو تكشف عن أجيال الكتاب من خلال كشف الأفكار التي توجهها، وإن كان الكتاب غير واضح بها. ونحن ندين إلى ماريو براز بإدراك أن السادو - مازوكية (الثلث بالتعليق والتعليق) هي التي تشكلت كلها من كتابات القرن التاسع عشر ومن للطلق - بعد تأكيد هذه الحقيقة - أن نصبت أن مثل هذه التحريات مفيدة، وأنها تقدم - في بعض الأحيان - حونا ذات قيمة كبيرة للدراسات الأدبية، أكثر مما تكون قدما يقوم بذاته.

ومع ذلك فهناك مجال واحد يتداخل فيه الأدب المقارن مع تاريخ الأفكار بشكل واضح، وهذا المجال هو فحص التشكيلات الكبرى مثل الكوميدي أو التراجيدي. ولم يحظ الكوميدي بنفس الإهتمام الذي حظي به التراجيدي. وحتى إذا حدث فإن الأمر يعالج على أنه جزء من الميديا التراجيدي (في كتب مثل كتاب ج. ل. ستاينين الكوميديا الحديثة (1962) J. L. Styan's The Dark Comedy وروثر كير التراجيديا والكوميديا (1967) Walter Kerr's Tragedy & Comedy) وتترع دراسات التشكيل التراجيدي إلى النظر إليه على أنه عنصر من عناصر الوعي أكثر من مجرد نوع أدبي، كما يحدث في كتاب موراي كريجر Murray Krieger, The Tragic Vision (1966) أو ريمون ويزر التراجيديا الحديثة (1966) Modern Tragedy

ويحتل راس القائمة كتاب جورج شينر موت التراجيديا الذي ينتهي إلى أن الاحتمال شميل جداً في أن يكون أمام المسرح التراجيدي أي مستقبل أو حياة جديدة. ومثال بان كوت Jan Kott في كتابه المثير شكسبير معاصراً (1966) - كما يدل العنوان - أن يربط بين الكتاب للمسرح العظيم وعصر

للمسكرات والحكام الدكاتوريين بين الملك لو ونهالمة للعبة. وتستخدم كل هذه الدراسات مناهج الأدب المقارن بدرجات متفاوتة شامة مناهج تتجاوزها، وتنسب إلى مجال التفكير السياسي والاجتماعي أو الفلسفة الوجودية، أكثر مما تنسب إلى النقد الأدبي الصرف.

وأحب أن أنهى هذا المسح المختصر بالنظر إلى بعض الأمثلة المعاصرة للأدب المقارن والمفاهيم. وليست هذه الأمثلة بالضرورة - أفضل ما في الحقل، ولكنها تمثل تحليلاً دقيقاً. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال كتاب و. ب. ستانفورد W. B. Stanford تيمة بوليسيس (1964) The Ulysses Theme (1954) .

ديلمونة القروش بجبات القراولة ، مثال آخر لهذه الظاهرة . وقد عقلت بذكرتنا واحدة من ألح اللاترجيات وهي نقل أوروكهارت الأجساد . راليه إلى اللغة الإنجليزية . أما اليوم فيعمل المترجم من شأن الأمانة ويضعها فوق كل اعتبار ، وينشد (إن كانت له غاية خاصة) بسط إمكانات اللغة المنقول إليها^(٢١) (وترجمات يونفوا للكسير ، أوليشيان لريكه ، أو بكيث لأعماله الفرنسية أمثلة لتلك الظاهرة) . ولكن عالم الأدب المقارن يتم إعتمادا خاصا بخيانة الماضي ، فيعمل الترجمة على أنها وحالات اختبار قيمة أو مآسى مصغرة ، تحمل الطقوس والتزاع بين مختلف القوى اللغوية والمعرفية والإيديولوجية (كليف سكوت Clive Scott) . وتظل بعض الصلات محفوظة . محطلة داخل ترجمة ما ، وهي بكل تأكيد نوع من 'التقيد المبدع' ، ومن خلال فهمها يستطيع عالم الأدب المقارن أن يمارس أسلوبه الخاص في النقد النصي ،^(٢٢) وسوف يلاحظ أن قل بيتس لفصيدة رونسار «علما تصبحين صغيرا...» وهي فصيدة رالعة في ذاتها ، يحذر ذرية الأصل بطريقة قاطعة إن رونسار على ثقة من أن قصيدته ستخلد السيدة ، ولكنه يرخنها بسبب حياتها للعالم ، ويوش بسقط المعجزة . وعلى عكس ذلك يستعمل براند الصيغ المعينة seek'tet لبيد ثانية الجاز الغريب للأصل . أما عن ترجمة سكوت فترجيده لفصيدة رامبو «Voyelles» والحروف المتحركة ، فإنه يحمل الصورة الخاتمة التي تركها رامبو غامضة - وهي طريقة رامبو الخفية - واضحة مبتذلة :

O L'omga, rayon violet de ses yeux !

حرف «أو» أو ميحا ، شعاع بنفسجي من عينيها !

O equals

X-ray of her eyes; it equals sex

حرف «أو» يساوي

اكس - شعاع عينيها ، يساوي الجنس

وترجم ريتشارد وبليور نفاق طرطوف بنظرة يلقيا إلى الخلف على بروفروك

But I'm no angel, nor was meant to be

ولكني لست بملاك ولم ظننى أن أكون ذلك .

وفي الحالة الأولى يأخذ شاعر عظيم تيمة من شاعر عظيم آخر ، ويعيد صياغتها بطريقة خافتة . وفي الحالة الثانية ينجع سحر بارع التعامل بالكلمات في إنجاز حيلة فنية . أما الحالتان الثالثة والرابعة ففطر كلتاها في استخدام التعبيرات المصرية . وهناك نوع آخر من التفاعل وهو تأثير فن على فن آخر : وقد أظهر بانفسكى^(٢٣) Panofsky كيف يلعب رسام دورا حيويا في تحويل «التيمة الأخلاقية المسترة» في القول المأثور ex in Arcadia ago وكانت أنا أيضا في أركاديا» إلى «إحساس صريح بالرائة» ، فصب في إعادة تفسير تيمة من تيمات الحضارة الأوروبية . ونستطيع أن نلمس ظواهر مشابهة : فقد أشار جيتزش Gombrich مثلا إلى وسائل

إلى الآن من حيث الانتشار والديمقراطية وعدم التحديد ، وربما البدائية في مجال الدراسات الأدبية - أن يقلد علم اللغة البثالي ، وأن يستشف بنيت شكلية ، يتعدق في الشبه من الأنواع الأدبية القديمة ، بالطريقة نفسها التي تجعل التحول غير قادر على استيعاب التصنيفات اللاتينية . وقد تظهر التراجيديا في شكل لوبل ندى حركة داخلية ، بينما تظهر الكوميديا في شكل خط متموج مستمر . وربما تقوم قدرة الإنسان على تفسير الخبرات بطريقة ما على أساس بثالي ، وقد تنحصر ردود فعله التخيلية في عدد متناه من التشكيلات الأساسية . وقد نستطيع أن نزعول قيمة جمالية متاحة - من جماليات التراجيديا مثلا - وأن نصف بعض الروايات والمسرحيات والقصائد على أساس هذا المفهوم الجمالي ، مفرجين بذلك مقولة الأنواع التي كشفت منذ زمن بعيد عن عدم صلابتها . ولا شك أننا نجد في الروايات مواقف متكررة باستمرار ، مثل العلاقات الثلاثة من جارجنتوا في باريس إلى جيلفر في ليليبوت ، أو شخصية المرأة السافلة التي ترقع بالثياب الغر في روايات القرن التاسع عشر . ولتشك أن هناك بعض التفسيرات الاجتماعية لثل هذه الظواهر ، مثل ترديد موضوع الصدمة الناتجة من الزنا adulterary trauma ولكن كثيرا ما نقابل بعض المواقف في الروايات في القرن التاسع عشر . وقد تكون شديدة السلبية - تعرفها من خلال لقاء سابق في مكان آخر (ينبر الجمهور من علم البطل في كل من بونستامبروسيل Pantagruel والأحمر والأود Scarlet and Black) . وتنتج استجابتنا الجمالية - في جانب منها - من إشباع توقع شبه واثق - وتنتج - في جانبها الآخر - من مفاجأة الجملة المتصلة . وهذا ما يعنيه - فيما اعتقد - إيتامبل عندما يقول إن الأدب المقارن يؤدي إلى بوطيقا مقارنة ، أي إلى إضاح الجمهور البثالي لأي عمل أدبي . إن الأدب ينظري على أنساق أساسية (وهناك كثير من شذات الأدلة يشير إلى هذا الاستنتاج) وينبغي أن يكون الكشف عن هذه الأنساق مطمح عالم الأدب المقارن .

القضية الجوهرية هي ، ماذا يستطيع الأدب المقارن أن يفعل ؟ . ي ليس هناك أمل في تحقيقه ؟ وأحاول الأجابه عن السؤال الأول فأقول إن الأدب المقارن يستطيع أن يملأ في إلقاء الضوء على بعض المسائل المتعلقة بالأدب ، من خلال الدراسة الواضحة والمحايدة لعدد من الظواهر . إنه يستطيع - مثلا - أن يدرس للمجرات الثقافية المتبادلة . مثل أثر الرواية الأمريكية في الرواية الفرنسية في سنوات ما بين الحربين ، أو الظواهر الحالية مثل

الـsohemias . ويمل التفاعل بين الكتاب الأفراد محورا مها للبحث (ويشمل ذلك - بالتأكيد - دراسة التأثير ولكنه ليس محصورا فيه) . والترجمة الحافظة تمثل محورا ثالثا للأهتمام ، فقد كان المترجم عندهم - تنشرا في سوق الحضارة - يرى أن دوره يتمثل في صقل خشونة النص ، طبقا للوق جمهوره . كما أثبتت - بطرانة - دراسة روبن بروبر Reuben Brower . أجمعون صبع مرات ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠ ١٠١ ١٠٢ ١٠٣ ١٠٤ ١٠٥ ١٠٦ ١٠٧ ١٠٨ ١٠٩ ١١٠ ١١١ ١١٢ ١١٣ ١١٤ ١١٥ ١١٦ ١١٧ ١١٨ ١١٩ ١٢٠ ١٢١ ١٢٢ ١٢٣ ١٢٤ ١٢٥ ١٢٦ ١٢٧ ١٢٨ ١٢٩ ١٣٠ ١٣١ ١٣٢ ١٣٣ ١٣٤ ١٣٥ ١٣٦ ١٣٧ ١٣٨ ١٣٩ ١٤٠ ١٤١ ١٤٢ ١٤٣ ١٤٤ ١٤٥ ١٤٦ ١٤٧ ١٤٨ ١٤٩ ١٥٠ ١٥١ ١٥٢ ١٥٣ ١٥٤ ١٥٥ ١٥٦ ١٥٧ ١٥٨ ١٥٩ ١٦٠ ١٦١ ١٦٢ ١٦٣ ١٦٤ ١٦٥ ١٦٦ ١٦٧ ١٦٨ ١٦٩ ١٧٠ ١٧١ ١٧٢ ١٧٣ ١٧٤ ١٧٥ ١٧٦ ١٧٧ ١٧٨ ١٧٩ ١٨٠ ١٨١ ١٨٢ ١٨٣ ١٨٤ ١٨٥ ١٨٦ ١٨٧ ١٨٨ ١٨٩ ١٩٠ ١٩١ ١٩٢ ١٩٣ ١٩٤ ١٩٥ ١٩٦ ١٩٧ ١٩٨ ١٩٩ ٢٠٠ ٢٠١ ٢٠٢ ٢٠٣ ٢٠٤ ٢٠٥ ٢٠٦ ٢٠٧ ٢٠٨ ٢٠٩ ٢١٠ ٢١١ ٢١٢ ٢١٣ ٢١٤ ٢١٥ ٢١٦ ٢١٧ ٢١٨ ٢١٩ ٢٢٠ ٢٢١ ٢٢٢ ٢٢٣ ٢٢٤ ٢٢٥ ٢٢٦ ٢٢٧ ٢٢٨ ٢٢٩ ٢٣٠ ٢٣١ ٢٣٢ ٢٣٣ ٢٣٤ ٢٣٥ ٢٣٦ ٢٣٧ ٢٣٨ ٢٣٩ ٢٤٠ ٢٤١ ٢٤٢ ٢٤٣ ٢٤٤ ٢٤٥ ٢٤٦ ٢٤٧ ٢٤٨ ٢٤٩ ٢٥٠ ٢٥١ ٢٥٢ ٢٥٣ ٢٥٤ ٢٥٥ ٢٥٦ ٢٥٧ ٢٥٨ ٢٥٩ ٢٦٠ ٢٦١ ٢٦٢ ٢٦٣ ٢٦٤ ٢٦٥ ٢٦٦ ٢٦٧ ٢٦٨ ٢٦٩ ٢٧٠ ٢٧١ ٢٧٢ ٢٧٣ ٢٧٤ ٢٧٥ ٢٧٦ ٢٧٧ ٢٧٨ ٢٧٩ ٢٨٠ ٢٨١ ٢٨٢ ٢٨٣ ٢٨٤ ٢٨٥ ٢٨٦ ٢٨٧ ٢٨٨ ٢٨٩ ٢٩٠ ٢٩١ ٢٩٢ ٢٩٣ ٢٩٤ ٢٩٥ ٢٩٦ ٢٩٧ ٢٩٨ ٢٩٩ ٣٠٠ ٣٠١ ٣٠٢ ٣٠٣ ٣٠٤ ٣٠٥ ٣٠٦ ٣٠٧ ٣٠٨ ٣٠٩ ٣١٠ ٣١١ ٣١٢ ٣١٣ ٣١٤ ٣١٥ ٣١٦ ٣١٧ ٣١٨ ٣١٩ ٣٢٠ ٣٢١ ٣٢٢ ٣٢٣ ٣٢٤ ٣٢٥ ٣٢٦ ٣٢٧ ٣٢٨ ٣٢٩ ٣٣٠ ٣٣١ ٣٣٢ ٣٣٣ ٣٣٤ ٣٣٥ ٣٣٦ ٣٣٧ ٣٣٨ ٣٣٩ ٣٤٠ ٣٤١ ٣٤٢ ٣٤٣ ٣٤٤ ٣٤٥ ٣٤٦ ٣٤٧ ٣٤٨ ٣٤٩ ٣٥٠ ٣٥١ ٣٥٢ ٣٥٣ ٣٥٤ ٣٥٥ ٣٥٦ ٣٥٧ ٣٥٨ ٣٥٩ ٣٦٠ ٣٦١ ٣٦٢ ٣٦٣ ٣٦٤ ٣٦٥ ٣٦٦ ٣٦٧ ٣٦٨ ٣٦٩ ٣٧٠ ٣٧١ ٣٧٢ ٣٧٣ ٣٧٤ ٣٧٥ ٣٧٦ ٣٧٧ ٣٧٨ ٣٧٩ ٣٨٠ ٣٨١ ٣٨٢ ٣٨٣ ٣٨٤ ٣٨٥ ٣٨٦ ٣٨٧ ٣٨٨ ٣٨٩ ٣٩٠ ٣٩١ ٣٩٢ ٣٩٣ ٣٩٤ ٣٩٥ ٣٩٦ ٣٩٧ ٣٩٨ ٣٩٩ ٤٠٠ ٤٠١ ٤٠٢ ٤٠٣ ٤٠٤ ٤٠٥ ٤٠٦ ٤٠٧ ٤٠٨ ٤٠٩ ٤١٠ ٤١١ ٤١٢ ٤١٣ ٤١٤ ٤١٥ ٤١٦ ٤١٧ ٤١٨ ٤١٩ ٤٢٠ ٤٢١ ٤٢٢ ٤٢٣ ٤٢٤ ٤٢٥ ٤٢٦ ٤٢٧ ٤٢٨ ٤٢٩ ٤٣٠ ٤٣١ ٤٣٢ ٤٣٣ ٤٣٤ ٤٣٥ ٤٣٦ ٤٣٧ ٤٣٨ ٤٣٩ ٤٤٠ ٤٤١ ٤٤٢ ٤٤٣ ٤٤٤ ٤٤٥ ٤٤٦ ٤٤٧ ٤٤٨ ٤٤٩ ٤٥٠ ٤٥١ ٤٥٢ ٤٥٣ ٤٥٤ ٤٥٥ ٤٥٦ ٤٥٧ ٤٥٨ ٤٥٩ ٤٦٠ ٤٦١ ٤٦٢ ٤٦٣ ٤٦٤ ٤٦٥ ٤٦٦ ٤٦٧ ٤٦٨ ٤٦٩ ٤٧٠ ٤٧١ ٤٧٢ ٤٧٣ ٤٧٤ ٤٧٥ ٤٧٦ ٤٧٧ ٤٧٨ ٤٧٩ ٤٨٠ ٤٨١ ٤٨٢ ٤٨٣ ٤٨٤ ٤٨٥ ٤٨٦ ٤٨٧ ٤٨٨ ٤٨٩ ٤٩٠ ٤٩١ ٤٩٢ ٤٩٣ ٤٩٤ ٤٩٥ ٤٩٦ ٤٩٧ ٤٩٨ ٤٩٩ ٥٠٠ ٥٠١ ٥٠٢ ٥٠٣ ٥٠٤ ٥٠٥ ٥٠٦ ٥٠٧ ٥٠٨ ٥٠٩ ٥١٠ ٥١١ ٥١٢ ٥١٣ ٥١٤ ٥١٥ ٥١٦ ٥١٧ ٥١٨ ٥١٩ ٥٢٠ ٥٢١ ٥٢٢ ٥٢٣ ٥٢٤ ٥٢٥ ٥٢٦ ٥٢٧ ٥٢٨ ٥٢٩ ٥٣٠ ٥٣١ ٥٣٢ ٥٣٣ ٥٣٤ ٥٣٥ ٥٣٦ ٥٣٧ ٥٣٨ ٥٣٩ ٥٤٠ ٥٤١ ٥٤٢ ٥٤٣ ٥٤٤ ٥٤٥ ٥٤٦ ٥٤٧ ٥٤٨ ٥٤٩ ٥٥٠ ٥٥١ ٥٥٢ ٥٥٣ ٥٥٤ ٥٥٥ ٥٥٦ ٥٥٧ ٥٥٨ ٥٥٩ ٥٦٠ ٥٦١ ٥٦٢ ٥٦٣ ٥٦٤ ٥٦٥ ٥٦٦ ٥٦٧ ٥٦٨ ٥٦٩ ٥٧٠ ٥٧١ ٥٧٢ ٥٧٣ ٥٧٤ ٥٧٥ ٥٧٦ ٥٧٧ ٥٧٨ ٥٧٩ ٥٨٠ ٥٨١ ٥٨٢ ٥٨٣ ٥٨٤ ٥٨٥ ٥٨٦ ٥٨٧ ٥٨٨ ٥٨٩ ٥٩٠ ٥٩١ ٥٩٢ ٥٩٣ ٥٩٤ ٥٩٥ ٥٩٦ ٥٩٧ ٥٩٨ ٥٩٩ ٦٠٠ ٦٠١ ٦٠٢ ٦٠٣ ٦٠٤ ٦٠٥ ٦٠٦ ٦٠٧ ٦٠٨ ٦٠٩ ٦١٠ ٦١١ ٦١٢ ٦١٣ ٦١٤ ٦١٥ ٦١٦ ٦١٧ ٦١٨ ٦١٩ ٦٢٠ ٦٢١ ٦٢٢ ٦٢٣ ٦٢٤ ٦٢٥ ٦٢٦ ٦٢٧ ٦٢٨ ٦٢٩ ٦٣٠ ٦٣١ ٦٣٢ ٦٣٣ ٦٣٤ ٦٣٥ ٦٣٦ ٦٣٧ ٦٣٨ ٦٣٩ ٦٤٠ ٦٤١ ٦٤٢ ٦٤٣ ٦٤٤ ٦٤٥ ٦٤٦ ٦٤٧ ٦٤٨ ٦٤٩ ٦٥٠ ٦٥١ ٦٥٢ ٦٥٣ ٦٥٤ ٦٥٥ ٦٥٦ ٦٥٧ ٦٥٨ ٦٥٩ ٦٦٠ ٦٦١ ٦٦٢ ٦٦٣ ٦٦٤ ٦٦٥ ٦٦٦ ٦٦٧ ٦٦٨ ٦٦٩ ٦٧٠ ٦٧١ ٦٧٢ ٦٧٣ ٦٧٤ ٦٧٥ ٦٧٦ ٦٧٧ ٦٧٨ ٦٧٩ ٦٨٠ ٦٨١ ٦٨٢ ٦٨٣ ٦٨٤ ٦٨٥ ٦٨٦ ٦٨٧ ٦٨٨ ٦٨٩ ٦٩٠ ٦٩١ ٦٩٢ ٦٩٣ ٦٩٤ ٦٩٥ ٦٩٦ ٦٩٧ ٦٩٨ ٦٩٩ ٧٠٠ ٧٠١ ٧٠٢ ٧٠٣ ٧٠٤ ٧٠٥ ٧٠٦ ٧٠٧ ٧٠٨ ٧٠٩ ٧١٠ ٧١١ ٧١٢ ٧١٣ ٧١٤ ٧١٥ ٧١٦ ٧١٧ ٧١٨ ٧١٩ ٧٢٠ ٧٢١ ٧٢٢ ٧٢٣ ٧٢٤ ٧٢٥ ٧٢٦ ٧٢٧ ٧٢٨ ٧٢٩ ٧٣٠ ٧٣١ ٧٣٢ ٧٣٣ ٧٣٤ ٧٣٥ ٧٣٦ ٧٣٧ ٧٣٨ ٧٣٩ ٧٤٠ ٧٤١ ٧٤٢ ٧٤٣ ٧٤٤ ٧٤٥ ٧٤٦ ٧٤٧ ٧٤٨ ٧٤٩ ٧٥٠ ٧٥١ ٧٥٢ ٧٥٣ ٧٥٤ ٧٥٥ ٧٥٦ ٧٥٧ ٧٥٨ ٧٥٩ ٧٦٠ ٧٦١ ٧٦٢ ٧٦٣ ٧٦٤ ٧٦٥ ٧٦٦ ٧٦٧ ٧٦٨ ٧٦٩ ٧٧٠ ٧٧١ ٧٧٢ ٧٧٣ ٧٧٤ ٧٧٥ ٧٧٦ ٧٧٧ ٧٧٨ ٧٧٩ ٧٨٠ ٧٨١ ٧٨٢ ٧٨٣ ٧٨٤ ٧٨٥ ٧٨٦ ٧٨٧ ٧٨٨ ٧٨٩ ٧٩٠ ٧٩١ ٧٩٢ ٧٩٣ ٧٩٤ ٧٩٥ ٧٩٦ ٧٩٧ ٧٩٨ ٧٩٩ ٨٠٠ ٨٠١ ٨٠٢ ٨٠٣ ٨٠٤ ٨٠٥ ٨٠٦ ٨٠٧ ٨٠٨ ٨٠٩ ٨١٠ ٨١١ ٨١٢ ٨١٣ ٨١٤ ٨١٥ ٨١٦ ٨١٧ ٨١٨ ٨١٩ ٨٢٠ ٨٢١ ٨٢٢ ٨٢٣ ٨٢٤ ٨٢٥ ٨٢٦ ٨٢٧ ٨٢٨ ٨٢٩ ٨٣٠ ٨٣١ ٨٣٢ ٨٣٣ ٨٣٤ ٨٣٥ ٨٣٦ ٨٣٧ ٨٣٨ ٨٣٩ ٨٤٠ ٨٤١ ٨٤٢ ٨٤٣ ٨٤٤ ٨٤٥ ٨٤٦ ٨٤٧ ٨٤٨ ٨٤٩ ٨٥٠ ٨٥١ ٨٥٢ ٨٥٣ ٨٥٤ ٨٥٥ ٨٥٦ ٨٥٧ ٨٥٨ ٨٥٩ ٨٦٠ ٨٦١ ٨٦٢ ٨٦٣ ٨٦٤ ٨٦٥ ٨٦٦ ٨٦٧ ٨٦٨ ٨٦٩ ٨٧٠ ٨٧١ ٨٧٢ ٨٧٣ ٨٧٤ ٨٧٥ ٨٧٦ ٨٧٧ ٨٧٨ ٨٧٩ ٨٨٠ ٨٨١ ٨٨٢ ٨٨٣ ٨٨٤ ٨٨٥ ٨٨٦ ٨٨٧ ٨٨٨ ٨٨٩ ٨٩٠ ٨٩١ ٨٩٢ ٨٩٣ ٨٩٤ ٨٩٥ ٨٩٦ ٨٩٧ ٨٩٨ ٨٩٩ ٩٠٠ ٩٠١ ٩٠٢ ٩٠٣ ٩٠٤ ٩٠٥ ٩٠٦ ٩٠٧ ٩٠٨ ٩٠٩ ٩١٠ ٩١١ ٩١٢ ٩١٣ ٩١٤ ٩١٥ ٩١٦ ٩١٧ ٩١٨ ٩١٩ ٩٢٠ ٩٢١ ٩٢٢ ٩٢٣ ٩٢٤ ٩٢٥ ٩٢٦ ٩٢٧ ٩٢٨ ٩٢٩ ٩٣٠ ٩٣١ ٩٣٢ ٩٣٣ ٩٣٤ ٩٣٥ ٩٣٦ ٩٣٧ ٩٣٨ ٩٣٩ ٩٤٠ ٩٤١ ٩٤٢ ٩٤٣ ٩٤٤ ٩٤٥ ٩٤٦ ٩٤٧ ٩٤٨ ٩٤٩ ٩٥٠ ٩٥١ ٩٥٢ ٩٥٣ ٩٥٤ ٩٥٥ ٩٥٦ ٩٥٧ ٩٥٨ ٩٥٩ ٩٦٠ ٩٦١ ٩٦٢ ٩٦٣ ٩٦٤ ٩٦٥ ٩٦٦ ٩٦٧ ٩٦٨ ٩٦٩ ٩٧٠ ٩٧١ ٩٧٢ ٩٧٣ ٩٧٤ ٩٧٥ ٩٧٦ ٩٧٧ ٩٧٨ ٩٧٩ ٩٨٠ ٩٨١ ٩٨٢ ٩٨٣ ٩٨٤ ٩٨٥ ٩٨٦ ٩٨٧ ٩٨٨ ٩٨٩ ٩٩٠ ٩٩١ ٩٩٢ ٩٩٣ ٩٩٤ ٩٩٥ ٩٩٦ ٩٩٧ ٩٩٨ ٩٩٩ ١٠٠٠ ١٠٠١ ١٠٠٢ ١٠٠٣ ١٠٠٤ ١٠٠٥ ١٠٠٦ ١٠٠٧ ١٠٠٨ ١٠٠٩ ١٠١٠ ١٠١١ ١٠١٢ ١٠١٣ ١٠١٤ ١٠١٥ ١٠١٦ ١٠١٧ ١٠١٨ ١٠١٩ ١٠٢٠ ١٠٢١ ١٠٢٢ ١٠٢٣ ١٠٢٤ ١٠٢٥ ١٠٢٦ ١٠٢٧ ١٠٢٨ ١٠٢٩ ١٠٣٠ ١٠٣١ ١٠٣٢ ١٠٣٣ ١٠٣٤ ١٠٣٥ ١٠٣٦ ١٠٣٧ ١٠٣٨ ١٠٣٩ ١٠٤٠ ١٠٤١ ١٠٤٢ ١٠٤٣ ١٠٤٤ ١٠٤٥ ١٠٤٦ ١٠٤٧ ١٠٤٨ ١٠٤٩ ١٠٥٠ ١٠٥١ ١٠٥٢ ١٠٥٣ ١٠٥٤ ١٠٥٥ ١٠٥٦ ١٠٥٧ ١٠٥٨ ١٠٥٩ ١٠٦٠ ١٠٦١ ١٠٦٢ ١٠٦٣ ١٠٦٤ ١٠٦٥ ١٠٦٦ ١٠٦٧ ١٠٦٨ ١٠٦٩ ١٠٧٠ ١٠٧١ ١٠٧٢ ١٠٧٣ ١٠٧٤ ١٠٧٥ ١٠٧٦ ١٠٧٧ ١٠٧٨ ١٠٧٩ ١٠٨٠ ١٠٨١ ١٠٨٢ ١٠٨٣ ١٠٨٤ ١٠٨٥ ١٠٨٦ ١٠٨٧ ١٠٨٨ ١٠٨٩ ١٠٩٠ ١٠٩١ ١٠٩٢ ١٠٩٣ ١٠٩٤ ١٠٩٥ ١٠٩٦ ١٠٩٧ ١٠٩٨ ١٠٩٩ ١١٠٠ ١١٠١ ١١٠٢ ١١٠٣ ١١٠٤ ١١٠٥ ١١٠٦ ١١٠٧ ١١٠٨ ١١٠٩ ١١١٠ ١١١١ ١١١٢ ١١١٣ ١١١٤ ١١١٥ ١١١٦ ١١١٧ ١١١٨ ١١١٩ ١١٢٠ ١١٢١ ١١٢٢ ١١٢٣ ١١٢٤ ١١٢٥ ١١٢٦ ١١٢٧ ١١٢٨ ١١٢٩ ١١٣٠ ١١٣١ ١١٣٢ ١١٣٣ ١١٣٤ ١١٣٥ ١١٣٦ ١١٣٧ ١١٣٨ ١١٣٩ ١١٤٠ ١١٤١ ١١٤٢ ١١٤٣ ١١٤٤ ١١٤٥ ١١٤٦ ١١٤٧ ١١٤٨ ١١٤٩ ١١٥٠ ١١٥١ ١١٥٢ ١١٥٣ ١١٥٤ ١١٥٥ ١١٥٦ ١١٥٧ ١١٥٨ ١١٥٩ ١١٦٠ ١١٦١ ١١٦٢ ١١٦٣ ١١٦٤ ١١٦٥ ١١٦٦ ١١٦٧ ١١٦٨ ١١٦٩ ١١٧٠ ١١٧١ ١١٧٢ ١١٧٣ ١١٧٤ ١١٧٥ ١١٧٦ ١١٧٧ ١١٧٨ ١١٧٩ ١١٨٠ ١١٨١ ١١٨٢ ١١٨٣ ١١٨٤ ١١٨٥ ١١٨٦ ١١٨٧ ١١٨٨ ١١٨٩ ١١٩٠ ١١٩١ ١١٩٢ ١١٩٣ ١١٩٤ ١١٩٥ ١١٩٦ ١١٩٧ ١١٩٨ ١١٩٩ ١٢٠٠ ١٢٠١ ١٢٠٢ ١٢٠٣ ١٢٠٤ ١٢٠٥ ١٢٠٦ ١٢٠٧ ١٢٠٨ ١٢٠٩ ١٢١٠ ١٢١١ ١٢١٢ ١٢١٣ ١٢١٤ ١٢١٥ ١٢١٦ ١٢١٧ ١٢١٨ ١٢١٩ ١٢٢٠ ١٢٢١ ١٢٢٢ ١٢٢٣ ١٢٢٤ ١٢٢٥ ١٢٢٦ ١٢٢٧ ١٢٢٨ ١٢٢٩ ١٢٣٠ ١٢٣١ ١٢٣٢ ١٢٣٣ ١٢٣٤ ١٢٣٥ ١٢٣٦ ١٢٣٧ ١٢٣٨ ١٢٣٩ ١٢٤٠ ١٢٤١ ١٢٤٢ ١٢٤٣ ١٢٤٤ ١٢٤٥ ١٢٤٦ ١٢٤٧ ١٢٤٨ ١٢٤٩ ١٢٥٠ ١٢٥١ ١٢٥٢ ١٢٥٣ ١٢٥٤ ١٢٥٥ ١٢٥٦ ١٢٥٧ ١٢٥٨ ١٢٥٩ ١٢٦٠ ١٢٦١ ١٢٦٢ ١٢٦٣ ١٢٦٤ ١٢٦٥ ١٢٦٦ ١٢٦٧ ١٢٦٨ ١٢٦٩ ١٢٧٠ ١٢٧١ ١٢٧٢ ١٢٧٣ ١٢٧٤ ١٢٧٥ ١٢٧٦ ١٢٧٧ ١٢٧٨ ١٢٧٩ ١٢٨٠ ١٢٨١ ١٢٨٢ ١٢٨٣ ١٢٨٤ ١٢٨٥ ١٢٨٦ ١٢٨٧ ١٢٨٨ ١٢٨٩ ١٢٩٠ ١٢٩١ ١٢٩٢ ١٢٩٣ ١٢٩٤ ١٢٩٥ ١٢٩٦ ١٢٩٧ ١٢٩٨ ١٢٩٩ ١٣٠٠ ١٣٠١ ١٣٠٢ ١٣٠٣ ١٣٠٤ ١٣٠٥ ١٣٠٦ ١٣٠٧ ١٣٠٨ ١٣٠٩ ١٣١٠ ١٣١١ ١٣١٢ ١٣١٣ ١٣١٤ ١٣١٥ ١٣١٦ ١٣١٧ ١٣١٨ ١٣١٩ ١٣٢٠ ١٣٢١ ١٣٢٢ ١٣٢٣ ١٣٢٤ ١٣٢٥ ١٣٢٦ ١٣٢٧ ١٣٢٨ ١٣٢٩ ١٣٣٠ ١٣٣١ ١٣٣٢ ١٣٣٣ ١٣٣٤ ١٣٣٥ ١٣٣٦ ١٣٣٧ ١٣٣٨ ١٣٣٩ ١٣٤٠ ١٣٤١ ١٣٤٢ ١٣٤٣ ١٣٤٤ ١٣٤٥ ١٣٤٦ ١٣٤٧ ١٣٤٨ ١٣٤٩ ١٣٥٠ ١٣٥١ ١٣٥٢ ١٣٥٣ ١٣٥٤ ١٣٥٥ ١٣٥٦ ١٣٥٧ ١٣٥٨ ١٣٥٩ ١٣٦٠ ١٣٦١ ١٣٦٢ ١٣٦٣ ١٣٦٤ ١٣٦٥ ١٣٦٦ ١٣٦٧ ١٣٦٨ ١٣٦٩ ١٣٧٠ ١٣٧١ ١٣٧٢ ١٣٧٣ ١٣٧٤ ١٣٧٥ ١٣٧٦ ١٣٧٧ ١٣٧٨ ١٣٧٩ ١٣٨٠ ١٣٨١ ١٣٨٢ ١٣٨٣ ١٣٨٤ ١٣٨٥ ١٣٨٦ ١٣٨٧ ١٣٨٨ ١٣٨٩ ١٣٩٠ ١٣٩١ ١٣٩٢ ١٣٩٣ ١٣٩٤ ١٣٩٥ ١٣٩٦ ١٣٩٧ ١٣٩٨ ١٣٩٩ ١٤٠٠ ١٤٠١ ١٤٠٢ ١٤٠٣ ١٤٠٤ ١٤٠٥ ١٤٠٦ ١٤٠٧ ١٤٠٨ ١

جودو Godot ، شريكه الذى اختفى طويلا ، والذى منتقله عودته من الإفلاس والمآر . ومادمت لا نملك أى دليل على وجود تأثير في هذه الحالة فإن الانتقال من الصعيد التجارى إلى الصعيد الروجوى لابد أن يكون عطا اهتمام وتركيز .

تلك هي بعض الأشياء التى يستطيع الأدب المقارن أن يتجزها ولكن ما الأشياء التى لا أمل في إنجازها ؟ لا نستطيع أن نتوقع تكشف النصوص على نحو دقيق ، سوى بعملية مقارنة بين الترجمة والأصل . والبحث المقارن لا محالة عرضي . وإن الخصوصية والسكون الدنخل ، حيث يدور عمل أدبي حول محور قيمته ، ليسا في متناول عالم الأدب المقارن بوصفه عالما في الأدب المقارن (٣٦)

(Frederic Will) فهنا الفرع المعرف يتدخل لتدخل كبريا مع تاريخ الأفكار ، ويتم اهتماما زائدا بالحركات والتبادلات وهي الأبعاد التى تتجاوز حدود العمل الفردى . إنه لا يتجاهل تقدر الفعل الأدبي ، ولكنه ينظر إليه على أنه نتاج سياق ثقافي ، سياق قد تتسع وتضيق عليه ، ولكنه - دائما - سياق جمالي أكثر منه سياق ئبيولوجي أو اجتماعي . وبالرغم من أن المنهج التكويني كان ذا قيمة في إرساء أسس راسخة من الواقع فإن علماء الأدب المقارن الرضعين أنصافا علما انزلقوا - من خلال اعتقادهم في التسلسل الزماني والزمان وسائر الزمن - إلى الأمل للمستحيل في معرفة شاملة محصلة الحدوث . ولا تستطيع تجاهل التسلسل الزمني بالطبع ، ولكن إذا ما أعاننا هذا التسلسل فتوتت بعض التفاعلات الدالة عبر الزمان وللكان وبعض الاختلافات للهمة . ويمكن أن نقول - بعبارة أخرى - يجب أن يكون الاهتمام الرئيسى للأدب المقارن سينكرونيا (متزامنا) وليس ديالكرونيا (متعاقبا) بشكلها وليس تاريخيا . ويجب أن يركز على المستقر والمتحرك ، أى على عزومات مشتركة نابعة من مصادر مختلفة . وخلاصة القول إن الأدب المقارن هو فرع الدراسة الأدبية الذى يعنى بالبنيات الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الأدبية في كل زمان ومكان ، وهكذا فهو يعنى بكل ما هو عالمي في أى ظاهرة أدبية خاصة . ولذلك فليس هناك ما يحيد - نظريا - امتداد مجال البحث فيه ، إذ تقع جميع الأدب في كل اللغات وعلاقاتها بعضها ببعض وبالفنون الأخرى داخل حيازته . إنه يشهد أن يكون بعدا من أبعاد النقد الأدبي ، هذه الهبات أن يلقى نوعا من الضوء على أمثاله جونيرتش تلك اللوورات ذات الأشكال المتعددة والتعقيد المعجز التى تسميا الأهل الفنية ، ذلك لأنه حتى الأشكال والأشوان لا تكتسب دلالات إلا في سياقات ثقافية . إن الأدب المقارن يعالج العلاقات المتعددة الجوانب بين العمل والسياق ، يحاول السير في طريق وسط بين الشكلية المتصفة من جانب والتاريخية المعاة من جانب آخر . وقد قالت ت . س إليوت «إن المقارنة والتحليل أدوات الناقد» . ولا ينبغي أن نتجاهل المقارنة عندما نعطى التحليل حقه .

لمصدهما كل من دوميه Daumier ورام الكارتون ومرويت الكاتب الساخر ، ولاحظ كالفن إيفر Calvin Evans أن روبر جرييه يستخدم بعض تقنيات السينما في سرد إحدى رواياته وأشهر يستطيع الناقد أن يستير بعض المصطلحات المأخوذة عن فن آخر كمصطلح تقدي ، مثل staffage أو zooming (قد يقال إن فلورييه يستخدم أسلوب «الزوم» عند وصفه قصر تيرتاك في بداية قصته هيودياس ، ولأشك أن الفنون المختلفة تؤثر بعضها في البعض بشكل مستمر مستمر . ولقد استلهم ليزت Liszt ذاتي في تأليف موسيقاه ، وكان مالا ربه وفاليري مفتونين بالصلة الحميمة بين الرسم والشعر ، وتدين مسرحية بكيت «انتظار جودو» بالكثير للوريل وهاردي .

ويحل التبادل للشعب بين الأدب والأفكار مجالا خاصا للبحث . ويتضح ذلك من مثال أو اثنين : يفرض جولدمان أن يدرس تأثير الماركسية والفكر الوجودي على الكتابة الفرنسية ، وقد بين هوكبير أن رؤية بكيت لها جلور تمتد إلى ديكرات .

ولذلك فللأدب المقارن أن يأمل في إلقاء الضوء على بعض الأشياء من خلال دراسة هذه الظواهر المتنوعة . وقد يستطيع مثلا أن يكشف عن بعض جوانب العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التى تتعلق بتكوين العمل الفني وتلقيه ، من طريق اتصاله بأهالي أخرى . وقد أشار وولفيلن Wöelflin إلى أن كل صورة تدين للصور التى رسمت قبلها أكثر عما تدين للطيعة ، وهذا أصدق ما يكون على الأهل الأدبية ، إذ لا ينشأ شيء منها من العدم ، ولكنه ينشأ من مجموعة من الكتب ، تشبه إمكانية بلا حوايط - على حد قول مالرو . ويتحرك عالم الأدب المقارن بحرية داخل هذه المحكمة مفتاحا خطي الفنان الذى يدرسه ، أو الحركة التى يعنى بها .

ويستطيع الأدب المقارن - ثانيا - أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه مؤسسة ، لا (كما فعل تين) كتاج للجنس والوسط والمحنة بل بوصفه مؤسسة قائمة في ذاتها تنطوى على مجموعة من الإجراءات والممارسات المتطورة الخاصة بها ، والتي تستقل - إلى حد ما - عن بيئة اجتماعية معينة .

ويستطيع للنهج المقارن - ثالثا - أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه ظاهرة عالمية ، ويعتبر ميلتون (على سبيل المثال) كاتبا ملحيا من بين عدد من الكتاب للحسين الذين يحملون داخل هذا التراث . ويبحث للنهج عن الأساقى التى يمكن أن يتوصل إليها منظور أشمل ، دون الاكتفاء إلى صلات تاريخية واقعة : فقد تكون المزاواة بين المسرح الإيزائيتي والمسرح الكلاسيكي الصيني عملية معبرة للغاية ، وقد يلاحظ أنه في الوقت الذى ينظر صعاليك بكيت جودو Godot ينظر ميركايد Mercadet وأصالحا بلزك

المواش :

Edmund Wilson, *Amb's Castle: A Study in the Imaginative* (١٨)
Literature of 1870-1930, 1961, reprint, 1961.

Mario Prati, *The Romantic Agency*, 1933, reprint, 1960. (١٩)

Paul Hazard, *The European Mind: The Critical Years 1600-1715*, (٢٠)
Paris, 1964.

Ruben A. Brower, *Seven Agnostisms, On Translation*, New (٢١)
York, 1966, pp. 173-93.

الأدب من كتاب (٢٢)

George Steiner ed., *The Penguin Book of Modern Verse Translations*,
1966, pp. 32, 68, 102, 141, 207.

يألف: سيمون جون ترجمة: ينس للصيدة وروسلارد بالشمبول في كتابه (٢٣)

Literature Générale et Littérature Comparée: Essai d'Orientation,
Paris, 1968, pp. 116-18.

دراسة إدوين باترفيلد (Irwin Panofsky) في (٢٤)

Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History, Garden
City, N. Y., 1955, pp. 295-320.

Calvin Evans, *Cinematography and Robbe-Grillet's Sentences*, (٢٥)
Nine Essays in Modern Literature, Donald E. Stanford ed., Baton
Rouge, 1965, pp. 117-28.

Frederic Will, *Comparative Literature and the Challenge of* (٢٦)
Modern Criticism, *Yearbook of Comparative and General*
Literature IX, 1960, pp. 29-31.

A. Owen Aldridge ed., *Comparative Literature: Matter and*
Method, London, 1969.

Henry Clifford, *Comparative Literature*, 1969.

George Watson, *The Study of Literature*, 1969.

ترجمة: شبله الحلابيدي

George Steiner, *Language and Silence*, 1967, pp. 27-8. (٢٧)

Donald Davis, *The Listener*, 5 October, 1967. (٢٨)

Etienne, *Comparaison n'est pas Raison: La Crise de La Littérature*
Comparée, Paris, 1963, pp. 161-3. (٢٩)

Comparative Literature: Method and Perspective, 46, *درري ريتك في*
Horien P. Stahlkowitz and Horst Prenz eds., Carbondale, 1961.

Claude Fichois and André-M. Roussot, *La Littérature* (٣٠)
Comparée, Paris, 1967, p. 176.

David H. Malone, *The Comparative in Comparative Literature*, (٣١)
Yearbook of Comparative and General Literature III, 1954, pp. 19-
22.

Marius-François Guyard, *Littérature Comparée*, Paris, 1961. (٣٢)

René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 1960. (٣٣)

48, *نون أدب (Leon Edel) في* (٣٤)
Comparative Literature: Method and Perspective.

Harry Levin, *Contents of Criticism*, Cambridge, Mass., 1930. (٣٥)

, *Redactions*, New York, 1966, pp. VII, (٣٦)
113-115, 127, 220, 245.

, *The Gates of Horn: A Study of Five* (٣٧)
French Realists, New York, 1963, p. 471.

Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in* (٣٨)
Western Literature, New York, 1957, pp. 424, 484.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, (٣٩)
1967, p. 57.

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, 1961. (٤٠)



إشكالية الأدب المقارن

كمال أبو ديب

- ١ -

قد لا يكون بين حقول المعرفة حقل تعرّض لما تعرّض له الأدب المقارن من التشكيك في دقّة تسميته . وسلامة تحديد مجاله . وغاياته . ومناهج البحث التي يستخدمها . وإذا كانت المراحل الأولى من تبلور أي حقل معرفي قد تتميز بهذه الموجة من الغموض والسيولة . فإن الأدب المقارن لا يتميز بذلك في مراحله الأولى فقط . بل إنه ما يزال يفرض على دارس بعد آخر أن يعيد تناول هذه الجوانب منه . ويسعى إلى جلاتها .

لقد وجد رينيه ويلك (Welck) أحد أعلام هذا الحقل ، نفسه مضطرباً في زمن حليبت نسبياً إلى وصف والأزمة طويلة المدى ، التي يعاني منها الأدب المقارن . وإلى الدعوة إلى «إعادة تربيته»^(١) . وفي زمن أكثر قرباً . وجد ألريش فايشتاين (Weisstein) نفسه ينحصر قسمًا من دراسة له لمناقشة هذه الجوانب الإشكالية من الأدب المقارن^(٢) . بل إن كاتباً آخر يكتب في عام ١٩٧٨ ليجد نفسه في هذا الموضع بالذات . على الرغم من أنه يعلن أن الأدب المقارن . على صعيد تطبيق . قد تبلور وأصبح محددًا ، وواضح المعالم . ومتنجا^(٣) .

١ - ١

لن أحاول في هذه التساؤلات أن أتجنب الخوض في هذا الخضم من المصاعب ؛ بل إن غرضي هو ؛ على النقيض من ذلك تماماً ، دفع الإشكاليات إلى أبعد حدودها الممكنة نظرياً ، وإبراز التناقضات المتضمنة في هذا الحقل المعرفي إلى درجته القصوى ؛ لأننا عن طريق ذلك فقط نستطيع أن نأمل أن نجبر على البحث عن صيغة أفضل ، ومناهج أكثر دقة ، وحقل أكثر تمايزاً ، واستقلالية ، وتأسفة وأكثر انسجاماً ، في الوقت نفسه ، مع معطيات الحقول المعرفية الأخرى التي ترتبط به بسبب أو بآخر .

١ - ٢

اتخذ رينيه ويلك في مقالته «أزمة الأدب المقارن» ، التي ظهرت للمرة الأولى في كتاب عام ١٩٦٣ موقفاً نقدياً صارماً من الأدب

للمقارن ، كما كان قد تجسّد في إنجازاته الغراسية حتى ذلك الوقت ، متحدداً عن الأزمة طويلة المدى التي يعاني منها هذا الحقل المعرفي . وقد حدد ويلك ملامح ثلاثة تمثل في نظره أعراض هذه الأزمة : تعقيد مصطلح لكل من موضوع الدراسة ومنهج البحث ؛ تصور كلى (ميكانيكي) للمنتاج والتأثيرات ؛ وصعود عن دوافع القومية الثقافية . ودعا إلى تغيير جذري وإعادة توجه على هذه المستويات الثلاثة جميعاً^(٤) .

وإذا كانت هذه الاعتراضات تتلقّى مع ما أنوى أن أطرحه الآن ، فإن ثمة نقطة رابعة يرميها ويلك مروراً عابراً ، دون أن يسند لها أهمية ، سألتخذ منها موقفاً أكثر صرامة ، وأنسب إليها قدراً أكبر من الأهمية . والنقطة المعنيّة هي المصطلح ذاته ، والعلاقة بينه وبين

الحقل للمرق الذي يخصصه .

وهل المرق بين علم اللغة أو (علم مقارنة اللغات) وبين اللغة المقارنة
فرق حاسم ؟

هل هو فرق في الصيغة اللغوية يمكن في أن انطوى عنه بحجة أن
«الجميع يدركون وجود حلف في هذه الصيغة» كما يقترح ويملك
معلقا على الصيغة . Comparative Literature ؟

مبدئياً ، أود أن أجيب عن هذا السؤال بالنفي ، وسأحاول أن
أظهر أن الفرق بين الصيغتين ليس هامشياً ، بل إنه فرق عميق يلعب
فيه التشوه الاصطلاحي دوراً شاككاً في تحديد طبيعة المجال الدراسي
الذي يفترض أن للمصطلح يصفه فضلاً . وتبدو العملية هنا موازية
للعلاقة بين اللغة والفكر في التصور الكلاسيكي وللتصور الحديث
لها . في الأول ، الفكر سابق على اللغة ، واللغة تشع إلى شيء
متشكل جاهز قائم قبلها ويعزل عنها ، وفي الثاني تلعب اللغة دوراً
أساسياً في تشكيل الفكر وإعطائه تصوره للوجود . مثل هذا الأمر
يحدث في القضية موضع النقاش . فالمصطلح «اللغة للقارة» لا يحدد
علماً قائماً بذاته ، متشكلاً قليلاً ، بخصائص محددة تحديداً دقيقاً ، بل
يسهم في إنتاج عالم يكسب خصائص تتحدد أصلاً بطبيعة المصطلح
ودلالات مكوناته الجزئية والصيغة التي تتركب بها هذه المكونات .

إذا كان افتراسي سلبياً في حالة مجال دراسي ذي تاريخ عريق
في العلوم الإنسانية ، وله مناهج متطورة ، ودقيقة ، وواسعة الانتشار
علماً ، فإن هذا الافتراض سيكون أكثر سلامة في حالة مجال دراسي
جديد نسبياً ، غير واضح المعالم ، مثل الدراسة للقارة للأدب .
وسيكون الفرق في طبيعة مجال الدراسة كما تتحدد باستخدام هذين
المصطلحين فرقاً دالاً نوعياً .

الأدب المقارن ، في صيغته العربية والفرنسية والإنجليزية ، يضع
مركز التصور الدراسي في المادة الأدبية نفسها ، ولأنه يستخدم صيغة
القرن ، فإنه يخلق انطباعاً بتوسط الحرية أو التجانس ، ويفسح المجال
ليجعل مجال التركيز علاقات المشابهة المباشرة بين عمل أدبي وعمل
آخر . أما لفظة «القارة» فإنها بالضرورة تشير إلى ما يتنبأ إلى أفضلين
عقلين يمكن أن تتم مقارنة بينهما ، إذ إن المقارنة بين الشئ ونفسه
باطلة . ومن هذا التصور تتبع نظرية التأثير والتأثير باعتبارها جوهر
الأدب المقارن .

وتبدأ هنا الأسطة الكثيرة التي طرحها كثيرون حول مسوغات هذا
المخط من الدراسة وجولاه وطلوده العلمية .
ومن الجلي أن دراسة التأثير تنتمي إلى التاريخ الثقافي ، لا إلى
الدراسة التقليدية للأدب من حيث هو أدب . وهي بهذه الصفة ،
تنتمي إلى ما يسميه ويملك «المنهج الخارجى» في الدراسة ، أو
ما يمكن أن نسميه بمصطلح أكثر دقة ، «تألول النص في علاقاته
الخارجية» ويميز بين إياه من منجز آخر يعنى بالأدبية بالمرجزة الأولى هو
«تألول النص في علاقاته الداخلية» .

حين أحدد مجالاً معيناً من مجالات إنتاج النشاط الإنسانى ، وأميز
بعضاً من خصائصه التكوينية ، فإننى أكون قد قمت بأولى الخطوات
التي تسمح في النهاية بتطوير منهج لدراسة علمية دقيقة .
وما دام المجال الإنشائي غير محدد فإنه لا يمكن أن يملك من شروط
التأثير والاستقلالية ما يجعله ظاهرة قابلة للتحويل والتفسير (والعكس
صحيح) . بهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية الآن لتطوير منهج علمي ،
يتم بدراسة **جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء** ،
والسبب في ذلك بسيط ، لكنه أساسي معرفياً : وهو أن أحداً ، حتى
الآن ، لم يقدموصف جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء
وصفاً يمكن لنسج هذا الجلوس تأميراً وانتظاماً (وقيمة معرفية) تجعل منه
ظاهرة قابلة للتحويل ، وتسمح بتطوير علم مستقل لوصفه ودراسة
شروطه (فجلوس القطط السوداء لا يختلف عن جلوس القطط
الحمرء ، وكون هذا الجلوس على سيارات بيضاء لا يختلف عن
الجلوس على سيارات سوداء ، وهكذا...) . على العكس من
ذلك : قام عدد كبير من المراقبين والباحثين ، عبر التاريخ ، بوصف
اللغة ، مثلاً ، من حيث هي إنتاج إنشائي يملك من التأثير والانتظام
(والقيمة المعرفية) ما يسمح بنشوء علم لدراسة خصائصه ، أطلق عليه
مصطلح «علم اللغة» .

ولأن اللغة ظاهرة إنسانية كونية ، يمكن أن نشأ (أكثر من نمط)
لدراسة اللغة :

- ١ - دراسة **اللغة الواحدة** باعتبارها نظاماً معلقاً على نفسه لا علاقة له
بأنظمة لغوية أخرى .
- ٢ - دراسة **أكثر من لغة واحدة** في محاولة لكشف العلاقات الممكنة
بين الأنظمة اللغوية المختلفة .
- ٣ - دراسة اللغة الواحدة باعتبارها أحد الأنظمة الترميزية
أو (السيمائية) في إطار الأنظمة الترميزية الأخرى . ويمكن
تحديد العلاقات المشار إليها في (٢) بأنها علاقات تشابه أو تضاد
أو مجاورة . وسأظهر بعد قليل أن مثل هذا التحديد يؤدي إلى
نشوء مناهج محددة ومتميزة في دراسة اللغات .

يمكن أن نسمي الفرع للمرق الذي يتطور بالطريقة (١) علم
اللغة العربية ؛ فها نسمي الفرع المرق الذي يتطور بالطريقة (٢) علم
اللغة أو اللغات ؛ ونسمي الفرع الذي يتطور بالطريقة (٣) علم أنظمة
الترميز أو (العلاماتية) مثلاً . أما أن أميز الحقل المرق (٢) بمصطلح
مثل علم اللغة المقارن ، فإن ذلك تشويه لمفهومي ، وليس خطأ
اصطلاحياً فحسب ، إذ إن العلم نفسه لا يكون مقارناً بأى معنى من
لغائى . ليس هناك ، مثلاً ، فزياء مقارنة ولا كيمياء مقارنة . وفي
أفضل الحالات يمكن أن أتحدث عن علم مقارنة اللغات . ما الذى
يحدث حين أسمى حقلاً من حقول دراسة اللغة : **اللغة للقارة** ؟

وما يعنيه هذا الانقلاب أيضا هو أن دراسة الأدب المقارن ينبغي أن تتبع أصلا من العيز بين الظاهرة الأدبية وشروط فراستها . وبين ما هو خارجي على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته أى أن تستمد إدخال المفهوم الذى يولده الدراسات القومية ، وهو مفهوم الأدبية ، ليحلل المركز من دراسات الأدب للمقارن .

وإذا نضع هذا المفهوم فى المركز ، يقتضى تحقيق التناسق الداخلى للحقل عزل مجموعة من الإمكانات البحية والنسورات النظرية عن مجال الدراسة فيه . وهذه الإمكانات هى كل ما يرتبط بما يتجاوز الأدبية (extra-literary) أو يقع خارجها . ومن ذلك التأثير والتأثير ؛ صورة شعب فى أدب شعب آخر ؛ شعرة المؤلف ... الخ ... لأتجاهيا لائفى . أصلا . بالأدبية . بل تنضوى تحت لواء التاريخ الثقافى ، وعلم الاجتماع الأدي . وتاريخ الأفكار . ويشكل مثل هذا التحول من التوالد إلى التزامن ثورة نوعية « لأنه يعنى قلب تصوراتنا عن طبيعة الإنتاج الذى نتحدث عنه : « الأدب للمقارن » ، والانفعال من التركيز على المادفة المدروسة « الأدب » إلى التركيز على منتج الدراسة « العلم » .

بهذه الصورة ، يصبح المجال التصورى تميزا عن علاقة عمدة بين نتائج لغوى قابل للدراسة هو الأدب . وبين علم يمتلك المناهج التى تسمح بالقيام بهذه الدراسة هو علم الأدب . والنتائج اللغوى الأدي ، ذو وجود موضوعى مستقل عن نشوء علم لدراسة . وهذه الصورة يبنى التأكيد القائم على تنوع المادة لغويا أو جغرافيا . ليصبح الأدب فى كل لحظات وجوده هذا النتاج القابل للدراسة . وهذه النقطة هى غلة من الأدب للمقارن إلى علم للأدب . أو ما يسميه فان تيجم وويلك وآخرون « الأدب العام »^(١) ، وهى نقلة تفرس مزيدا من البحث لتحديد هذا العلم ، ومكوناته ، ومجالاته ، وغاياته ، ومناهج البحث فيه . أماكون المادة المدروسة تنسب إلى :

- ١ - لغات مختلفة .
- ٢ - مراحل تاريخية مختلفة ضمن أدب اللغة الواحدة .
- ٣ - مناطق جغرافية مختلفة .
- ٤ - قوميات مختلفة .

لأنه أمر ذو نتائج علمية خطيرة على صعيد محدد . هو صعيد السلامة النظرية للنتائج التى تصل إليها . أى أن الفرق بين مادة تنسب إلى لغة واحدة ومادة تنسب إلى لغات متعددة هو فرق فى الطبيعة الجوفية أو الشمولية للنتائج بالدرجة الأولى . وتعود هذه النقطة إلى تصور نتائج كوفية فى مقابل النتائج للموضعية التى تصل إليها دراسة للادة التى تنسب إلى أدب لغة واحدة مثلا .

وفى هذا المنظور ، تلقى من دراسة الآداب دراسة مقارنة مشكلة التأثير والتأثير والأبعاد القومية ، والاستملاء أو النقص - الحصارى أو الفرق ، التى تصدر عنها هذه المشكلة أصلا . كما ثلثى منها أيضا دوافع نبيلة دون شك (مثل التزوع إلى تجاوز العصيات القومية الضيقة والوصول إلى إنسانية جليدة) لكنها خارجة على الأدب فى طيحيه المتميزة .

« كل مشكلة فى النقد الأدي هى مشكلة فى الأدب المقارن أو ببساطة ، فى الأدب نفسه . هكذا يعبر نورثرب فرأى (Frye)^(٢) عن العلاقة الحميمة بين النقد وبين الأدب للمقارن . من جهة أخرى ، يرى نوردين فورستر (Forster) أن المقارن الأدي « ينبغي أن يكون ناقدا من أجل أن يكون مؤرخا »^(٣)

وإذا كان الأدب المقارن وليق الصلة بتاريخ الأدب^(٤) ودراسة الآداب الموضعية من جهة ، وبالتقد من جهة أخرى ، فلا بد أن نخضع مناهجه لتطور مشابه للتطور الذى يحدث فى النقد الأدي وتاريخ الأدب . ومن المنعش هنا أن التطورات الجديرة فى هذا القرن التى اشتقت متطافها من العودج اللغوى ، خصوصا بعد تطور عمل الشكليات الروس والبنويين لم تجد منعكسا لها بعد فى الدراسات المقارنة ، فما زال الأدب المقارن حتى الآن وجها من وجوه الدراسات التاريخية : فهو امتداد وتصميم لتواريخ الآداب القومية المختلفة ، كما هو عند فان تيجم^(٥) أو حلقة من حلقاتها ، أو شرط من شروط اكتيها ، وهو ، بهذه الصفات جميعا ، عرضى ، لا يمتلك كالمناز والاستغالية والتناسق الداخلى ما يمنحه طبيعة الحقل المعرف المكتسل . ولشاك أن هذه الطبيعة التاريخية له استمرار للتضكير التاريخى الذى طغى فى القرن الماضى ، وإلى أواسط هذا القرن ، على دراسات الأدب العام والآداب الموضعية (القومية) . والآداب المقارن ، بهذه الصورة ، ينتابى ويتحرك على المحور التوالدى (diachronic) الذى نامت عليه دراسة علم اللغة قبل فريديان دوسوسير (Saussure) وتنامت عليه دراسة الأسطورة قبل كلود ليفى - شتراوس (Lévi-Strauss) ، ودراسة الأدب قبل تطور الدراسات الشكلية والبنوية والسيماية . وإذا كان الآن ثابا أن الثورة القطية فى علم معانية اللغة والأسطورة ودراساتها ، تلك التى أدت إلى ظهور اللسانيات الحديثة والأنتروبولوجيا البنيوية ، لم تكن ممكنة إلا بتجاوز التصور التاريخى للغة وللأسطورة ، فإن من المشروعية يمكن أن تقدم أطروحة جليدة تقول : إن تحقيق ثورة نوعية فى دراسات الأدب المقارن مشروط بإلحاز هذا الانقلاب التصورى - المفهومى - فى معانية الأدب المقارن ، ونظفه من حركته على المحور التوالدى. لوضحة على المحور التزامنى (synchronic) والاستناد فى هذه الحركة إلى المعطيات التى حقلها الدراسات الإنسانية الأخرى بالمناز الخوذج اللغوى مثالا لها فى التحليل والوصف والتفسير .

وأول ما يعنيه هذا الانقلاب المفهومى هو أن تصور الأدب **نظما** من **العلاقات** ، نظما يمتلك تناسقه الداخلى ويوجد فى لحظة زمنية واحدة عبر المكان ، ويتروى فى مجموع من الشرائع التزامنية التى تنسبى **بصفتها الكلية** . لا من حيث هى جزليات مفيدة تاريخيا بسياتها الضئيلة . ويبقى علينا فى هذه الحالة أن نفرس **التفاوتات** فى مسرعات هذا النظام الكلى ، لكن هذه المشكلة النظرية تقع خارج إطار البحث الحالى ، وتطلب مزيدا من الدراسات النظرية الحقيقية لكناها الإشكالية التى تنشأ من بروزها .

نفسه . ويفتح مثل هذا التصور آفاقاً جديدة للدراسة المقارنة للأدب تستحق الانتباه وتطوير المناهج القادرة على القيام به . وليس من غرضي هنا أن أتابع هذه الإمكانات النظرية ، بل أن أشير إلى الانقلاب المفهومي نفسه الذي خلقها ، وأن أؤكد ، بالتحديد ، العلاقات الثلاث التي يسمح باكتسابها وضع الأدب على مستوى وجودي واحد ، وهي التشابه ، والتضاد ، والمجاورة .

وبشكل إدخالي علاقة التضاد ، بشكل خاص ، ضمن مجال الدراسة تطوراً نظرياً مهماً ، ذلك أن الدراسة للمقارنة وصلت حتى الآن ضمن إطار التشابه ، فهي تقتضي التشابه القائم بين آداب لغات مختلفة ، وقضى عليه نتائج ذات طابع تاريخي . وبمثل هذا الإصرار على دور تقتضي التشابه في إعطاء الأدب المقارن هويته حتى في أحدث الدراسات المصورة للموضوع : إن أريش فليستين ، مثلاً يؤكد ، عام ١٩٧٢ ، أن غرض الدراسة المقارنة هو « اكتشاف تشابه بين الآداب المدروسة » ، ومن هنا فإن الدراسة لا يمكن أن تقوم إلى النتائج التي يرونها هو منها إلا إذا تناولت موضوعات « ضمن المقاربة الواحدة » ... حيث يمكن للمرء أن يجد العناصر المشتركة لتقاليد وأوعية أو غير وأوعية في الفكر ، والتصور ، والحيال^(١١) . وينعكس هذا الإصرار على التشابه في المصطلح الذي يوسم به الأدب المقارن في بعض اللغات ، حيث يقصد به « تاريخ الأدب للتشابه أو التشبيهي »^(١٢) . وقد يكون التركيز على التشابه سمة مميزة للفعل الإنساني في مراحل سابقة على الحداثة . أما إدراك التضاد وتأكيده جليونه في التصور الإنساني للوجود فهو سمة للحداثة . ومن الجبل أن الدراسات الكلاسيكية بالفت في تتبعها للتشابه حيث ميزت فضلاً عن لغوية وحدة على أساس من هذه العلاقة فقط (فالتشبيهي ، والاستعارة ، والرمز بكل أبعادها اعتبرت نابعة أصلاً من علاقة التشابه) . ولقد كان النقد العربي متشيزاً ، جزئياً ، بسبب التركيز الذي قام به على علاقة التضاد (اعتبار الطباقي أحد العناصر الخمسة للبيوع عند ابن المعتز ، وأحد ثلاثة عناصر عند الأملدئ مثلاً) . لكن مفهوم الطباقي ظل لغوياً بشكل عام ولم يتوسع إلا بصفة جزئية ليشمل المقابلة ، أحياناً ، على صعيد التعبير الفني ضمن البيت الشعري الواحد . أما بلعني الذي يستخدم به التناقض هنا فإنه يتنسى إلى كل ما يمكن أن يتدرج تحت تسمية التناقضات الضمنية ، وكل مظاهر الغايز الضدي الأخرى ، بذلك من صعيد اللفظة أو العبارة المفردة ، وانتهاء بصعيد التصور الشامل الذي يرتكز عليه عمل أدبي تام ، والبيئة القلورية التي يتجسد فيها .

هكذا يمكن أن يدرس في آداب عطفة مكون أدبي واحد قد يُعتبر أصلاً على صعيد أدب لغة واحدة ، ويكون غرض الدراسة في النهاية الوصول إلى شريعات جديدة ، لا للشر وحده ، بل للنشر أيضاً : للرواية ، والقصة ، والمسرحية ، وللأنجاس الأدبية الأخرى . كما يمكن ، من هذا المنظور ، طرح مفهوم البنية على صعيد المفهوم الشعري بما على هواجس أساسية في للبيئة الأدبية للوجود^(١٣) . وسأقسم فيما على أربعة نماذج لما يمكن تحقيقه بمثل هذا التصور للدراسة المقارنة .

أشرت في قرة سابقة إلى أن العلاقات بين الآداب التي يمكن بصورها على المحور التفاضلي هي علاقات التشابه والتضاد والمجاورة . وهذه العلاقات أساسية على مستوى تصوري إنساني عميق ، ويبدو أنها تتحكم في علاقة الإنسان بالوجود عامة . وقد استخدمت في دراسة الأدب أو نظائره أدبية عمدة ، فقد استخدم عبد القاهر الجرجاني التشابه والمجاورة والكتابة في تحليل الصورة الشعرية من جوانبها المتعددة^(١٤) ، كما استخدم ياكوبسن علاقته التشابه والمجاورة في تحليله لنظارة الـ (apollinaire) ، ثم نقل ذلك إلى المستوى الأدبي فيزيق بين أنماط أدبية تقوم على التشابه (الاستعارة) وأنماط تقوم على التجاور (الجوار المرسل الذي علاقته غير التشابه) . ثم حاول أن يصف الأساليب الأدبية المختلفة من هذا المنظور مجزئاً ، مثلاً ، بين الرمزية (الاستعارة) ، والواقعية (الجوار غير الاستعاري)^(١٥) .

إذا استخدم هذه العلاقات في تصور مجال الدراسة للمقارنة للأدب ، يمكن أن نرى بوضوح أن معظم دراسات الأدب المقارن حتى الآن (والعربية منها بشكل خاص) تشتت ضمن إطار المجاورة بمعناها المكاني والزمني ، فهذه الدراسات تتبع موقع أدب من أدب آخر عن طريق المجاورة ، بتضمين عملية التأثير والتأثير بينهما . لكنها في الوقت نفسه ، تعتمد في التحليل للموضوع الذي تبنى عليه الحكم بالتأثير أو التأثير على التكرار أو المماثلة الجوزية . وبهذا التصور ، فهي ذات بعد تاريخي صرف يقيد نظرية الانتشار الثقافي في دراسة الأسطورة واللفظة قبل إلى - شواوس وسوسير كما ذكر سابقاً .

ينقل مفهوم الدراسة للمقارنة للأدب إلى المحور التفاضلي (Synchronistic) يمكن أن تصور الأدب (الآداب) نظاماً مطلقاً ذا مكونات ، تشكل علامات (signs) ، تنشأ عن دسوقاً في شبكة من العلاقات ، بنية كلية . ويكون وظيفة الدراسة المقارنة تحليل هذا النظام واكتشاف مكوناته والعلاقات القائمة منها ، أولاً ، ثم ربطه بأنظمة سيميائية أخرى ضمن الثقافة . والباقي الاقتصادية والاجتماعية والفكرية القائمة على المجتمع الواحد . ثم في مجتمعات متعددة . وبعلاقات مثل هذه الثقلة أيضاً ، فإن إمكانية نظرية مثيرة تبرز هي إمكانية وصف الأدب في إطار مفهومي سوسير (اللغة / الكلام / langue / parole)^(١٦) . حيث يمثل **الأدب** (أي النتاج اللغوي المحدد بهذه الصفة في عدد لا نهائي نظراً من اللغات) **اللفظ** ، ويمثل **النص الأدبي للتحق** ، ثم **النتاج الأدبي** ضمن اللغة أو القومية أو اللغوية الواحدة ، **الكلام** . وبهذا التصور ، تكون ثمرة تقلة انشلاق أساسية يعتبر فيها الأدب (العام ؟) نظاماً نظرياً لا متحققه يشتق منه ، على مستوى التنفيذ وفي صورة **الكلام** ، **النص الأدبي** - **النتاج** للموضوعي للتحقق فضلاً . وبتأدية هذا التصور ، يبدو جلياً أن العلاقات القائمة ضمن الأدب ليست من نمط واحد . بل إنها تتخذ الأشكال نفسها التي تتخذها العلاقات القائمة ضمن **النتيجة اللغة / الكلام** مطبقة على علم اللغة

٩- علاقات التشابه والتضاد

في دراسة بالإنجليزية لنظرية الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني^(١٧)، حاول أن أضع عمل الجرجاني ضمن نظام نقدي كلى توجد فيه ، على مستوى تزامني ، النظريات النقدية المعروفة اليوم في العالم . ورغم صعوبة مثل هذا العمل ، وسظورة إحمال البعد التاريخي للظواهر المدروسة فيه ، قد أدى إلى تبييت مهمتين :

أولهما تتعلق بصور الاستمارة في النقد العربي والد (metaphor) في النقد العربي ، البعد من أرسطو ، ولانتمها تتعلق بصور طبيعة علاقات التشابه التي يمكن أن يكشفها الشعر بين مكونات الوجود المختلفة ، في حقلين التاريخيين .

أما النقطة الأولى فإنها تبرز أهمية تتبع علاقات التمايز والتضاد في الدراسات المقارنة ، لأنها تلعب حقلية أساسية ، هي أن التصور النقدي العربي للاستمارة على مضطرب ، مغفل إلى الدقة والاستجمام حتى بعد ظهور عمل ريتشارد ونظريته المعروفة في الاستمارة^(١٨) . ذلك أن هذا التصور يخلط باستمرار بين قضيتين : كون الاستمارة تقوم على التشابه ، وعلى الإبدال اللغوي (substitution) من جهة ، وكونها تشبهها مجزأ من جهة أخرى ، فهو من جهة يقول إن الاستمارة تقوم على التشابه والإبدال اللغوي (« جاء أسد » ، والمقصود زيد) ، ومن جهة أخرى يختار الصيغة المعروفة بالـ (copula) مجسدة للاستمارة : (زيد أسد) .

أما في النقد العربي ، فقد حلت هذه الإشكالية في وقت مبكر جداً ، ثم جاء الجرجاني ليحلها بصيغة نظرية باهرة تجعل التمييز بين « زيد أسد » وبين الاستمارة شرطاً أساسياً لإدراك طبيعة الاستمارة . لما دامت الاستمارة تقوم على الإبدال ، فإن « زيد أسد » ليست استمارة ، وما دامت الاستمارة تنشأ أصلاً من درجة حادة من وعي التشابه بحيث يتوحد الطرفان فيها في الوعي ، فيتم الإبدال اللغوي تجسيدا لهذا التوحد الانفعالي - الحلي ، فإن « زيد أسد » ليست استمارة ، لأن كلا الطرفين فيها حاضر في الوعي والملفة^(١٩) .

إن مثل هذا العمل في الصميم من التصور الذي أطره للدراسات الأدبية المقارنة . ومع أنني لن أتذكر هنا قيمة النتائج التي يمكن أن يحولها ، إذن هذه النتائج تربط بمفهوم المعانيه الذي يستعمله المدارس ، فإن إحدى هذه النتائج تتعلق بالتصور الإنساني نفسه للوجود وللعمليات الفكرية ، والظواهر اللغوية ، وسيادة المنهجية الدقيقة أو عدم سيادتها في الثقافة . لكن هذه النتائج لا علاقة لها بمفهوم التأثير والتأثير ، أو بالأدعاء الشوفيني القوي أو ما أمهه ويملك : نظام الأوصاف والمفاهيم بين اللغات^(٢٠) . أمثراً ، لا تقوم هذه الدراسة على تتبع التكرار أو التشابه الجزئي بين الظواهر في الثقافات ، بل يتم بالمحايرة والتأخير حين يبرزان ، وتقصاهما إلى أبعد درجة ممكنة ، واضعة المادة الأدبية على مستوى تزامني ، دون أن تسمح للثقافات الزمن على المحور التوالدي والماء مشروعية المقارنة أو التقليل من جدواها .

أما النقطة الثانية ، قد أبرزت ظاهرة عميقة الأهمية : هي أن الجرجاني تصور علاقات التشابه الممكنة بين الأشياء من نظامين فقط : الأول يقع في الصفة نفسها ، والثاني يقع في مقصفي للصفة وحكم لها . ومثل الأول القول « شعرها كالليل » ، حيث يقع الشبه في الصفة نفسها : « السوداء » الموجود فضلاً في كلا الشئين ، أما مثل الثاني فهو القول « كالسحاب كالسحاب في الحلاوة » ، ذلك أن الحلاوة التي توجد في العسل لا توجد في الكلام ، إلا أن الشبه يقع في مقصفي الحلاوة السبل والكلام وحكم لها : هو ما يتركه في نفس الخلق من أثر^(٢١) .

ولقد أظهر تتبع النظريات النقدية الأوروبية أن هذا التصور لعلاقات التشابه جلدري الأهمية في المدارس الأدبية المختلفة ، وفي تاريخ الأدب . وقد برز جلياً أن التصور الكلاسيكي يركز بصورة مطلقة تقريباً على التشابه التي تقع في الصفة نفسها ، وأن الصورة الرومانسية ، ثم الرمزية أطلقت جوهرياً من تتبع التشابه لا في الصفة نفسها ، بل في حكم لها ومقصفي . ويمكن في الواقع وصف العلاقة بين الكلاسيكية والرمزية في إطار طبيعة الصورة الشعرية فيها ، وطبيعة علاقات التشابه التي تتصاهها كل منها في الوجود . ومن هذا المنظر ، بدأ يحل أيضاً أن المدرسة الصورية (Imagist) دفعت بالتصور الكلاسيكي إلى ذروته ، فعملية الصورة باستمرار إلى صورة فيزيائية تقوم على علاقات مشابهة من الخط الأول ، أي التشابه في الصفة ذاتها ، فبدأت الرمزية بالتصور الثاني إلى ذروته لبصل ، لدى بودلير أولاً ، إلى نظرية التراسلات (Correspondances) التي تشكل جوهر التصور الرمزي للوجود^(٢٢) .

بين النتائج للهمة التي تبرز هنا أسئلة تطرح نفسها مجدة ، تتعلق لا بالعمل الأدبي فقط ، بل بالبنى الثقافية العامة ، أهمها : ما العوامل التي سمحت بتطور الرمزية في الفكر الأوروبي ومنعت مثل هذا التطور في الفكر العربي ، رغم أن الأوس التصورية والنقدية كانت قد تجلّت في هذا الفكر بشكل نظري متطور ؟

لقد جاءت النتائج التي عرضتها هنا في مقاطع قليلة عميلة عمل متخصّ امتد على سنوات عدة ، وليس غرضي الآن أن أقيم أهميتها أو أن أسب لها أهمية ما ، لكنها في تصوري أكثر جلدري بكثير من النتائج التي تبرزها دراسات التأثير والتأثير التي سادت الأدب المقارن والتي ما تزال المضمون الوحيد للأدب المقارن في العالم العربي . فلا يبدو لي شيئاً عظم الأهمية ، في دراسة الأدب ، أن أعرف أن « إس . إليوت أثر على الشعر العربي الحديث ، لأن مثل هذه النتيجة ليست أفضية أو شعورية أو الإطلاق ، بل تنسب إلى تاريخ العلاقات الحضارية والثقافية بشكل خاص . وليس غمّة شك بأن هذه العلاقات مهمة ، لكن ما يعني هنا هو : ما الذي يعمل عمل شاعر مثل إليوت قبالاً للتأثير أصلاً في الشعر العربي الحديث ؟ ما المرحلة الزمنية التي تم فيها هذا التأثير ؟ لماذا لم يحدث هذا التأثير غير معرفة إليوت ، ثم جاءت فترة محددة جداً بدأ فيها هذا التأثير واضحاً

أكثر نورا، هو صعيد بنية العقل الإنساني نفسه، وتعامل الإنسان مع الوجود، واللغة، مع الطبيعة والماوراء، مع المجتمع والأحرار... الخ... ومن الجلي أن مثل هذه الدراسات ستكون في الصميم من لأدب المقارن، حتى في الغياب المطلق لأي علاقات تاريخية بين الثقافات المدروسة.

لقد أظهرت الدراسات البديعية التي قُت بها مع طلبة على الحكاية في الأردن وسوريا، مثلاً، أن نتائج بروب سلبية وذات انطباع بتصدى إمكانية التأثير والتأثير والعلاقات التاريخية بين المناطق العربية المدروسة وبين روسيا. بيد أن الأهمية الفعلية لمثل هذه الدراسات تكمن في إمكانية انسحابها من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال التعبير، أو الأنظمة السيميائية في الفنون الشعبية كلها، وفي الطقوس، والأساطير، والغناء، بحيث تلتحق، في النهاية، إمكانات حقيقية لاكتشاف البنى الأساسية في الثقافة على أعماق سمواتها تشكلاً.

لكن ثمة مجالاً آخر للدراسة المقارنة ينبع من مشروع بروب هو محاولة إنتاج تركيب مورفولوجي للمصنوع السردى في الجنس الأدبي الواحد، وتحمل محاولة جورج بولتي (Politi) لتحليل المواقف الاحتدامية (الدرامية) ثم حصرها بـ ٣٦ موقفاً^(٢٢). نمطاً من الأنماط الممكنة في مثل هذا التناول.

في دراسة مبدئية للإيقاع الشعري، طرحت مفهوماً لعلم الإيقاع للمقارن^(٢٣)، لا يدور ضمن إطار التأثير والتأثير، بل ضمن إطار اكتشاف بنية إيقاعية كلية يشق منها الإيقاع في لغات مختلفة: من اليونانية، إلى العربية، إلى المثلث الأوروبى الحديث.

وقد أمكن القيام بهذا العمل من طرح تصور للإيقاع باعتباره يمكن أن ينشأ من علاقات مختلفة تقوم بين مكونات إيقاعية محدودة جداً: صيرت هنا بالرمز (S/L)، إما أن يتكرر كل منها مفرداً، أو يتركب العنصران في صور أبسطها (SL) و (LS). يمكن لنظام إيقاعي أن ينشأ بتكرار الوحدة (SL) عدداً من المرات، أو بتكرار (LS) عدداً من المرات، أو بتناوبهما بانتظام (SL/LS/SL/LS) أو بتبادل إحداها مع (SSL) أو مع (LSS)..... وهكذا، ويهذه الطريقة أمكن وصف الإيقاع اليوناني، مثلاً، بأنه يحمّد على طريقة واحدة غالبية في تشكيل الجور الشعرية، بينما يحمّد الإيقاع العربي على ثلاث طرق. ومن هنا تنميط النظام الإيقاعي العربي وضاه.

ولا تقتصر أهمية اكتشاف هذه الخصائص على وصف واقع إيقاعي، بل إنها تتعدى ذلك إلى الوصول إلى إمكانية تفسير اتجاهات التطور للممكنة في الإيقاع، والشروط التي تحكم هذا التطور حين يحدث، والتي تعقّد حلوله حين لا يحدث.

١٥

يشير ويلك، في مقالته المذكورة في بداية هذه الدراسة، إلى إمكانية سلبية يرى أنها قد تكون وقتاً حافلاً دون نحو مفهوم الأدب العام، خصوصاً في الإنجليزية، هي أن هذا المفهوم ما يزال يشير في

وعميقاً؟ كيف نفسر هذه الظاهرة تفسيراً بيولوجياً، أي ضمن السنة السياسية، الفكرية الثقافية العربية بين ١٩٤٠ - ١٩٨٠؟ ونحن أعرف ذلك، فإننا نسأله إلى مكانه من التاريخ الثقافي، وأحاول اكتشاف السبل التي تعيد بنا هذه المعرفة في دراسة "شعرية ومكوناتها في الكتابة العربية المعاصرة". أي أنني أحول هذه المعرفة إلى معرفة أدبية قبل أن أستطيع نقلها إلى إطار الدراسة المقارنة للأدب أو استخدامها في وصف البنية الثقافية العربية وتطورها الداخلي. ثمة جانب آخر يجعل أهمية المعرفة التي أصلها في ذاتها حاشية، (أقصد معرفة أن إليوت مثلاً أثر في الشعر العربي الحديث). إن التأثير الثقافي، والأدبي، هو فضلاً عن جزء من تأثير بيولوجي كل ممارسة ثقافية على ثقافة، وبهذا المعنى لا يمكن أن يدرس معزولاً، أولاً، ومعرفة حصوله، ثانياً. ذلك أن التأثير الثقافي متوقع في الشروط التي يتم فيها تأثير حضارى عام. وقمة معرفي بأن إليوت أثر في الشعر العربي الحديث محدودة جداً مادامت أعرف أصلاً أن الحضارة الغربية أثرت على الحضارة العربية تأثيراً شاملاً. للمعرفة الأدبية هنا تصبح تعصباً لحاصل، وليست لها من قيمة إلا في سياق شوقي يقول: إن الأدب هو أقل ما يمكن أن يؤثر عليه، لأنه أكثر الأشياء خصوصية بالنسبة لأمة من الأمم. ومثل هذا المنظور الضيق ليس بذى أهمية فعلية في معالجة الثقافات. ولا بشكل النموذج المعروف لتأثير الثقافة اليونانية على الثقافة العربية، حيث برز التأثير في الفكر والفلسفة والعلوم أكثر مما برز في الشعر، مثلاً، حجة مقنعة في هذا السياق لأكثر من سبب: أولاً أننا حتى الآن لا نملك من الدراسات ما يمكن لتقرير حدوث مثل هذا التأثير في الأدب أو غيره، وثانياً أن الشروط التاريخية التي تم فيها التأثير اليوناني شروط موضوعية ولا تتحكم بالثبات القدرة على الاستسحاب على تاريخ العلاقات الثقافية بين الأمم في كل زمان ومكان.

في دراسته لتركيب الحكاية الخرافية، قام فلاديمير بروب (Propp) بعمل منهجي متميز^(٢٤)، فقد اختار مائة حكاية وحلّلها في ضوء مفهوم دقيق للبنية، بعدد تركيب الحكاية بعدد من الوظائف المميزة (functions). والوظيفة في تصنيفه هي "فضل" لشخصية من الشخصيات. يحدد من وجهة نظر دلالة وأهميته بالنسبة لمسار الحدث^(٢٥).

بعد تحليل الحكايات المائة على هذا الأساس، وصل بروب إلى نتائج عميقة الأهمية:

- ١- أن العدد الأقصى للوظائف للممكنة ضمن بنية الحكاية المجردة محدود، وأنه عادة لا يزيد على ٣١ وظيفة.
- ٢- أن عدد الوظائف متغير من حكاية إلى حكاية.
- ٣- أن ترتيب الوظائف غير متغير.

يقوم عمل بروب على تحليل مادة روسية فقط. لكن الإمكانات النظرية له من الروحية بحيث إنه يستحق أن يصير نموذجاً نظرياً يدعو إلى القيام بدراسات مقارنت في الحكاية الخرافية في ثقافات مختلفة. ومع أن مثل هذه الدراسات قد لا تنطوي على معطيات تتعلق بعملية التأثير والتأثير، فإن أهميتها ستكون جديرة على صعيد

اختلافها في خصائصها الأساسية . ثم أن تبحث منهجيا عن الطرق التي تتجسد بها الخلافات (حين توجد) في النتائج الأدبي نفسه .

في مثل هذا التصور ، ليس ثمة من حشية ، كما قلت ، في ارتباط الدراسة المقارنة بالشعريات وبالنظرية . لكن هذا ، في الوقت نفسه ، لا يضيء حصر الدراسة المقارنة بتدوين الجاهل . فالشعريات ينبغي أن تكون أحد مسارات الدراسة المقارنة ، وفرعا منضوبا حيا ، وبذلك يفتح المجال أمام عدد لا يحصى نظريا من المسارات نقدية ، أو الفروع المنضوبة . لتتلم تحت مفهوم الدراسة المقارنة للأدب ، وضمن هذا التصور تكون علاقة النقد المقارن بالشعريات أكثر إنتاجية من علاقة النقد بالشعريات كما تمثل لدى تودوروف . لدى يقول : « إن الشعريات هي في آن واحد أقل وأكثر مطالبا من النقد : فهي لا تدعى أبدا تسمى معنى عمل أدبي . لكنها تهدف إلى أن تكون أكثر صرامة ودقة بكثير من التأمل البندقي .^(١٠٠) » وفي التصور المطروح هنا ، لا يمكن دراسة النقدية أن تكون أقل صرامة من الشعريات ، لأن الشعريات تسمى منهجيا أصلا بوصفها فرع مصريا تحت الدراسة المقارنة التي لابد أن تحتك بمهيج انصاره حين نحاول أن نسمى معنى العمل الأدبي ، وحين لا نحاول دمه أيضا .

١١

جلى^(١٠١) ، إذن ، أن حطرت نهاية الدراسات النقدية للأدب ، في شعريات فقط غير حقيق . فك لا يؤدي وجود الشعريات ضمن دراسة أدب اللغة الواحدة إلى إلغاء شمع نقدية أخرى . فـهـ يـؤدي في الدراسات المقارنة إلى مثل هذا الإلغاء . يكو أن أدب... نظرية متنوعة مجال الشعريات ونضع أحكاما لمصوبت أدب صرامة . فإنها ستكون قادرة على تحقيق الأثر هذه على مناهج الدراسة الأخرى . وسأكتفي هنا بمثلين :

(أ) يقرر إيان واط (Iwan Watt) (وباحثون غيره مما بعد) انشوء الرواية مرتبط بتغير مفهوم الزمن والمكان ، بالتفكير على القردية . يصعد البورجوازية واللدور الذي حبه في... الاقتصادية والاجتماعية^(١٠٢) . ويظل هذا الحكم محمولا في انطباعه وغير قابل للتحول إلى قانون ينبري لتطور الأشكال الأدبية (أو الأجناس) إلى أن تـتـاـهـ دراسات مقارنة دقيقة تكتنه علاقة الرواية بالطققات في أدب لغات أخرى . (وقد فـاـر واط نفسه إلى صحة تصوره هذه العلاقة في نشأة الرواية الفرنسية بعد الثورة^(١٠٣) ، وليست مثل هذه الدراسة اعتباطية . ولا ينبغي أن تكون نتائجها متوقفة ساف ، أي لا ينبغي أن يكون غرض الدراسة المقارنة إثبات سلامه الفرنسية ؛ بل إنه قد يكون للدراسة أي من ثلاث نتائج محتملة :

١ - إظهار صحة الفرضية (كون الرواية دائما تظهر مع صعود الطبقة البورجوازية) .

الزمن الدلالات الضمنية القديمة التي كان يحملها : وهي الإشارة إلى الشعريات والنظرية^(١٠٤) . ويمنى وبذلك أن تكون قادرين على إلهتهم من دراسة الأدب أو البحث الأدبيون يكون هناك أسئلة للأدب ، كما أن هنا أسئلة للفلسفة بدلاً من وجود أسئلة للأدب الإنجليزي أو الفرنسي أو الأمريكي مثلاً . ولا شك أن ثمة إمكانية لأن تؤدي دراسة الأدب العام إلى الشعريات والنظرية . بيد أن مثل هذه الإمكانية تتقلب في التصور الذي أطرحه هنا للدراسات الأدبية المقارنة من عنصر سلبى يخشى منه إلى عنصر إيجابي ، إذ يصبح البحث عن شعريات ، وعن صيغ نظرية لدراسة الأدب أحد الغايات الرئيسية للدراسة المقارنة^(١٠٥) . ويمكن لهذا المسار أن يؤدي ، في النهاية ، إلى تجاوز النظريات التي توضع في صيغة عندية لكنها لا تقوم في الواقع إلا على عمل تحليل جزئي في أدب لغة واحدة . ولعل ذلك أن يكون طابعاً أساسياً من طوابع اللسانيات المعاصرة والمتنامية النقدية التي تمتد إلى معطيات اللسانيات في فرنسا والولايات المتحدة والإتحاد السوفيتي بشكل خاص .

ويبدو أن ثمة تناقضا أساسياً بين المطلقات النظرية لهذه الاتجاهات ، والنتائج التي نصلها ؛ لأن المطلقات تحتك دائما بصيغة نظرية مطلقة ، أما النتائج فإنها عادة ترتبط بلغة واحدة أو بأدب لغة واحدة . ومن هذا المنطلق ، تبدو محاولات تودوروف لتأسيس شعريات (Poetics) معقدة بالاستناد إلى النموذج اللغوي مشروعة ذاتيا . ولا يمكن لهذا الشرح أن يلبث إلا إذا قامت دراسات مقارنة في لغات أخرى وأدبائها تتحسس النتائج النظرية وتصوغها في ضوء معطيات تحليل المعنى لهذه اللغات والأدب يحدد تودوروف . مثلا ، الشعريات (مطلقا من عبارة فـنـيـرى « إن الأدب هو . ولا يمكن أن يكون شيئا آخر غير [ذلك] عهد من العهد والتطبيق لخصائص معينة للغة ») بأنها تهدف لا إلى دراسة الشعر أو الأدب ، بل « الشعرية والأدبية » . ويضلل ذلك بقوله إن العمل الأدبي الفرد ليس هدفا نهائيا للشعريات ، وإذا كانت الشعريات تتوقف عند عمل دون آخر . فلأن ذلك العمل يخلو بطريقة أكثر تميزا خصائص الإنشاء الأدبي . ثم يصل إلى صيغة نهائية يقول :

« إن الشعريات ينبغي أن تدرس لا الأشكال الأدبية القائمة فعلا ، بل بآداة من هذه الأشكال ، مجموعة من الأشكال الممكنة : ما يمكن للأدب أن يكون ، لا ما هو بالفضل^(١٠٦) » . وحين يفعل تودوروف ذلك ، فإنه يتحتم بصيغة إطلاقية عن الأدب والأعمال الأدبية . لكنه في الواقع التطبيق يحصر تحليله للأعمال الأدبية ضمن إطار ضيق جدا . ومن أجل أن تكون لصيغته النظرية قيمة علمية نهائية فإن الأعمال الأدبية ، القائمة والممكنة . يجب أن توصف ويتكهن بها على صعيد رحب تزامنيا وتواليا . صعبا لا يحتمل أدب لغة واحدة أو لغتين . وإضافة ، إذا كان الأدب امتدادا لخصائص معينة للغة ، فإن الخلاف في خصائص اللغات يعني بالضرورة خلافا في النتائج الأدبي ، ووظيفة الدراسة المقارنة هي أن تكتنه الاحتمالات الكامنة في تعدد اللغات ومدى اشتراكها أو

٢ - إظهار عدم صحتها (كون الرواية لا تظهر مع ظهور الطبقة البورجوازية بل غيرها من الطبقات) .

٣ - إظهار عدم وجود علاقة من أى نمط بين ظهور الرواية وظهور البورجوازية ، أو أى طبقة اجتماعية أخرى محددة .

ومن الواضح أن نتائج كهذه لا تقتصر في أحيانها على الدراسة الشكلية ، بل إنها قد تجزئنا على إعادة طرح الأسئلة والبحث عن عوامل بديلة في ظهور الرواية ، قد تخرج بنا نهائيا خارج مجال الدراسة الأدبية ، وقد نقود إلى تصور قرأتين داخلية ضمن الأجاس الأدبية مستقلة عن البنى الاجتماعية .

(ب) يحدد لوسيان جولدمان Goldmann هدف منهجه البنوي التوليدي بأنه كشف رؤيا العالم التي تمتلكها فئة معينة يتنى إليها كاتب يصل ببلورة هذه الرؤيا حلما أقصى من التناسق والانسجام . ويوضح جولدمان هذه الرؤيا ضمن بنية أو بني أشمل إلى أن يصل إلى صيغة كلية لفهم علاقة الأدب بالمجتمع .^(٣٧) ويدرس جولدمان نموذجين مهمين :

١ - الرواية الجديدة في فرنسا .

٢ - مسرح راسين .

ويظهر ، في الحالة الأولى ، أن بنية الرواية الجديدة ذاتها تمجد رؤيا معينة لتطور العلاقة بين الإنسان والأشياء في مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالي ، هي المرحلة التي وصفها ماركس بالثبوت .^(٣٨) reification

تبقى هذه النتائج محدودة الأهمية إلى أن توسع الدراسة للمقارنة مجال التحليل لتصل إلى دراسة الرواية في مجتمعات أخرى توضع على المستوى التأملي مع مرحلة بزوغ الرواية الجديدة .

وقد تكون النتائج أيضا :

١ - إثبات الفرضية ؛ أي أن هذه البنية للرواية تجسد التشيؤ في كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة .

٢ - إثبات خطأ الفرضية ، أي أن هذه البنية للرواية لا تجسد التشيؤ في كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة .

٣ - إثبات استقلالية هذه البنية عن تطور المجتمع الرأسمالي استقلالا تاما أو نسبيا .

وجلى هنا ، أيضا ، أن كلا من النتائج للمسألة تتطوى على أبعاد حقيقة الارتباط بدراسة الأدب وهولود دراسات جديدة في جوانب مختلفة منه . إن الاحتمال الثالث ، مثلا ، سيثير الدراسة النقدية على البحث عن عوامل تطور داخلية تنتمي إلى فن السرد نفسه وبنية الرواية ، وهو بحث قد يقود في النهاية إلى اكتشاف قرأتين تطور بنوية تحكم الكتابة من حيث هي كتابة . أما الاحتمال الأول فإنه سيقود إلى دراسات تعمق فهمنا لبنية الرواية من جهة وبنية المجتمع من جهة أخرى ، ثم العلاقة بين هاتين البنيتين .

١٧

يلاحظ أن بين النماذج التي قدمتها للدراسة المقارنة للأدب

نموذجيا تتشكل مادته من الفكر النقدي الذي يتناول الأدب ، ونموذجيا تتشكل مادته من الإنتاج الأدبي النصي ، ونموذجيا تتشكل مادته حكايات شعبية تصنف عادة خارج الأدب . وهذا التنوع مقصود وله غرضه المحدد ، وهو الوصول إلى صيغة نظرية تؤكد في النهاية أن النشاط الذي يقوم به الممارس لهذه الأنماط من الدراسة هو نشاط نقدي ، لا أدبي ، أي أن ما تستجبه هذا النشاط هو نص نقدي وليس نصا إبداعيا هو كلام على كلام ، بعبارة الترحيل^(٣٩) قديما ورولان بارت^(٤٠) حديثا ، لا الكلام نفسه ولعل هذه الحقيقة أن تبرز ضرورة هجر مصطلح الأدب للمقارن؛ لأنه يشير إلى الكلام نفسه وعيقل الانطباع بأن ما ينتج هو نص أدبي . وفي هذه الحالة ، فإن الدراسة المقارنة للأدب ينبغي أن تسمى باسمها السليم وهو : النقد المقارن (بمعنى الرأى) ، لا الأدب المقارن . وقد تكون المادة التي يتناولها هذا النقد أى نتاج أدبي تحققه الجماعة الإبداعية المعاصرة لدى الإنسان . وإن تغير طبيعة هذا النتاج طيلة العطر الذي يقوم به دراسته ، فسواء أكانت المادة المدروسة كركا نقديا ، أم حكاية شعبية ، أم رواية ، أم نصا شعريا ، أم مسرحية ، فإن نتائج النشاط الذي يقوم به دراستها ينضوى تحت مفهوم النقد المقارن . وليس هذا القول بأقل صدقا حتى حين يكون العمل الذي تقوم به تاريخا للأدب . ذلك أن تاريخ الأدب ، في أبعاده الناصجة ، يفترض أولا القيام بعمل نقدي دقيق ناجح ؛ فالمرح الأديبي بعبارة فورستر التي اقتبسها سابقا وينبغي أن يكون ناقدا من أجل أن يكون مؤرخا .^(٤١)

يمتد المنظور المنبني هنا تصور هنري ريماك (Remak) للأدب المقارن درجة أعلى من المعنوية والمشروعية ؛ إذ إن أى عمل مقارن يؤدي إلى مثل النتائج التي وصفها فيما سبق ، أو إلى تبقى للنهجية المقترحة هنا ، يصبح حلا ينتمى إلى الدراسة المقارنة للأدب . فلا تعود للمقارنة مقصورة على مقارنة مادة أدبية بمادة أدبية أخرى (تنتمى إلى لغة مختلفة أو قومية مختلفة) كما يوحى بالضرورة مصطلح الأدب المقارن ، بل تصبح الدراسة المقارنة للأدب مقارنة للأدب مع غيره من النشاطات الإبداعية . أو مع غيره من الأنظمة السيميائية ، أو مع غيره من حوّل المعرفة للمولدة للفهم والتصورات ، أو مقارنة الأدب لغة بأدب لغة أخرى . وهذا هو جوهر تصور ريماك للموضوع :

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واسد ، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة وحالات المعرفة والمعتقدات الأخرى ، مثل الفنون والفلسفة ، والتاريخ . والعلوم الإنسانية ، والعلوم والديانات . الخ من جهة أخرى ، وبخاصة [الأدب المقارن] هو مقارنة أدب بأدب آخر أو بأدب أخرى ، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني .»^(٤٢)

وليس غم أن شك بأن أحد أبرز مجالات المقارنة للأدب سيكون دائما ذلك المجال الإبداعي ، الذي تكفه فيه الجماعة الإبداعية لدى الإنسان وطاقتاه التخيلية ، عن طريق استشراف الأماد المخفية التي تهيض منها الفنون التمييزية الأخرى : الرسم ،

- ٢ - أى نشاط لغوي آخر .
- ٣ - أى نشاط تعبيري آخر .
- ٤ - أى نشاط إنساني آخر .

أما المستوى الآخر فمقارنات المصطلحات البديلة المقترحة هنا ، فإنه لمستوى التابع من التركيز على فعل المقارنة أو على علم المقارنة . ومثل هذا التركيز لابد أن يؤدي إلى درجة أعظم من القدرة على تطوير منهج البحث ، واستقلالية العلم ، ورهافة الأدوات ، ووعي العلاقة بين المنهج والأدوات والعلم ، وبين المناهج الأخرى للبحث وأدواته في العلوم الأخرى .

قد يكون النقد المقارن الذي أصفه الآن ذا عدد مختلف من منطلقات النظرية ، وقد يشغل نفسه بدراسات الآداب التي تسمى إلى لغات مختلفة ، أو بدراسة العلاقات بين الآداب وغيره من الفنون ، وقد يكون ثمرة ميل طبيعي في مثل هذا النقد إلى الوصول إلى تسميات تاريخية تهافت إلى القبض على رؤيا العالم (zeitgeist) في تحليلها المسهل ، أو إلى التفسيرية الجمالية (aesthetic theory) . وقد يحدث أن يقوم هذا النقد بعزل «خصائص معينة للأسلوب» أو موضوعات (themes) أو متخللات (motifs) معينة ، ويقتصر إلى أن يكون فضلاً عرضياً لا منظماً مطرداً^(١٠) لكن كل ما هذا «الاحتمالات لا تقل من سلامة تحديد هذا لفعل المعرف بالطريقة التي اقترحتها قبل قليل ، ولا تشكل مزايا خطيرة ينبغي تجنبها حتى على حساب القول بمصطلح منحرف ، ومجال تصويري ضبابي سيال .

إن الأدب المقارن خطأ في التصور يؤدي إلى ميدان خاتم للدراسة ، أما النقد المقارن فإنه لاهلية إنسانية متعددة ذات مجال عدد ، وحقائق تستحق طبيعتها من طبيعة المنهج النقدي الذي يطلق منه الباحث ، أو من طبيعة المشكلة النقدية التي يسعى إلى دراستها .

وتصعد مناهج النقد المقارن ، بهذه الصورة ، تعدد المناهج التي يستخدمها النقد «العالم» من جهة (نقطة نقد اجتماعي ، نقد تحليل نفسي ، ونقد ماركسي ، ونقد لغوي الخ) ، وتتجاوز تعددية النقد العام من جهة ثانية ، لأن حاجتها أساساً من هواجس جميع المناهج سيكون شمولية الحكم والاحتمال الأدبية أولاً ، ثم العلاقة بين الأدب واللغة ، وبين الأدب والجممع . وبين الأدب والفاعليات تنبؤية الأخرى ، من حيث هي قضايا فكرية . لا في وجود .

وإذا كان هذا التصور التزامني قد يخلق الانطباع بأنه يلغي البعد التوالدي للأدب ، فإن ذلك بعيد عما يقصد إليه . فالإشكالية ليست إشكالية منح أهمية للتاريخ أو نفي الأهمية عنه ، بل هي إشكالية تطوير المنهج النقدي للتصلي التامض الذي يسمح لنا بدراسة البنية ، في الوجود التزامني للأدب ، بوصفها لحظة حاضرة ضمن حركة التاريخ للفرزة أصلاً للشي . لكن بإصرار منهجي على أن حركة التاريخ هذه لا تتجلى في تطور نافر لإدراكه للمبرثيات ، بل في الشكل وإعادة التشكل الشكل للبنى . إن جوهر العلاقة بين المبدعين

والنحت ، والموسيقى ، والرقص ، والسينما . والمسرح . بيد أن الأهم في هذا الخط من المقارنة ليس البحث عن «مضامين مشتركة» بين الخصائص التكوينية النوعية للفنون ، وجعلها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيها بينها ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تحكم عملية الدلالة (signification) ، أو تشكل النظام الدلالي بإعجاز الفنون جميعاً أنظمة سيميائية ، ثم اكتشاف القوانين البنائية التي تحكم عملية التنبير (أو التطور ، باستخدام المصطلح استخداماً عابداً) في هذه الأنظمة ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي . ولا شك أن الإنجازات التقنية التي تمت في مجال البحث عن الطريقة التي انتقلت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية لفن من الفنون إلى آخر ، كما هو واضح في السريالية مثلاً^(١١) ، ستكون ذات قيمة أساسية في مثل هذا تناول النقدي المقارن . ومن الضروري تأكيد أن مثل هذا تناول يمكن أن يجري ضمن الثقافة الواحدة ، ولا يمكن حصره بالمقارنة بين ثقافات مختلفة .

١٣
أشرت سابقاً إلى أنني أنسب إلى الخلطة الاصطلاحية . أو اضطراب المصطلح ، دوراً مهماً في التشوه المفهومي الذي حدد مسار الأدب المقارن ، ومنهجية البحث فيه ، واكتنفت أحد أبعاد هذا التشوه . وسأناقش أبعاداً أخرى له الآن .

يؤكد المصطلح - «الأدب المقارن» - تصوراً لطبيعة العمل الذي نقوم به ضمن المجال الحرفي الذي يخصه هذا المصطلح . فهو يعمل معرق النشاط الترامسي «الأدب» نفسه بدلاً من أن يركز هذا النشاط في «العلم» الذي يتناول الأدب بالدراسة . ويؤدي هذا التركيز إلى حصر تناول الأدب في ثلاثة الأدبية ضضاء ، والقيام بمقارنتها لما سبب الانطواء على النفس والحركة ضمن مجال محدود هو مجال الكتابة الأدبية . ومن هنا انحصر الأدب المقارن فضلاً بفاهيم التأثير والتأثر أو التكرار أو التشابه الجزئي أو السرقات أو التبع للمادة الأدبية تبعاً تاريخياً . ولم يكن من السهل تحقيق انخراق فعل محدود المجال التصويري الذي يخصه المصطلح ، والامطلاق إلى مقارنة الأدب ذاته :

- ١ - بغيره من النشاطات الإبداعية .
- ٢ - بغيره من أوجه التعبير عن التجربة الإنسانية والوجود الإنساني ضمن مجالات معرفية أخرى .

وقد استمر مثل هذا الاعتراق النوعي قرناً كاملاً قبل أن يتجلى ، مثلاً ، في دراسات ريمك الذي حدد الحداثة تنبدياً جديداً ، بعد أن أصبح الحقل المصطلحي بامراً . وقد المصطلح طاقته الدلالية ، وتغول إلى علانية اعتبارية . في مقابل «الأدب المقارن» يمتلك مصطلح مثل «علم مقارنة الأدب» أو «مقارنة الأدب» ، أو «الدراسة المقارنة للأدب» ، القدرة على توليد أبعاد مفهومية كاسنة في العميقة للتصديقه لفعل المقارنة ذاته ، وكون الأدب مفعولاً به تتناول المقارنة . وبين هذه الأبعاد الكاسنة أي مقارنة للنص الأدبي مع

- ١ - أى نص أدبي آتسفسر .

في إطار الضعيف القوي المتسلب، المستتب المتقدم / المتخلف كالغرب. ولعل صدق ما يقال هنا عن الدراسات العربية المقارنة أن ينجلي في تحديد أحد أقطاب الأدب المقارن له. يقول محمد غنيمي هلال: «الأدب المقارن هو دراسة الأدب التقوي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها...»^(١٦) ثم يتابع في مكان آخر: «إن موضوع الأدب المقارن - عامة - هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات، في أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج للأشخاص بشرية...»^(١٧) وليس في الدراسات العربية التي تلت عمل غنيمي هلال - فيما أعلم - ما يتجاوز هذا المفهوم الضيق للأدب المقارن أو يقتصر بدائل علمية دقيقة ومتطورة له، إلا في إشارات سريعة عند بعض الباحثين إلى تطورات تحدث في الغرب، لا يهد منها هؤلاء الباحثون إطلاقاً - رغم اطلاعهم عليها - في تطوير مفهوم الأدب المقارن في الدراسات العربية^(١٨).

ولم ينجح عمل غنيمي هلال لتطوير جذري في تصويره لحال الأدب المقارن. رغم دراسته للنماذج الإنسانية في الأدب، إذ ظل ينحصر الأدب المقارن بتلك المخاض التي «تجاوزت نطاق اللغة القومية» ويدرسها في إطار التأثير والتأثير^(١٩).

يبدو جلياً، إذن، أن دراسات الأدب المقارن في العالم العربي، تقتصر إلى مثل التصورات والطروحات المنهجية المقدمة هنا. فنجح الدراسات المقارنة لدينا ما يزال هشاً يتصد على المقارنة السطحية التي تتبع مظاهر التأثير والتأثير وحسب ضمن هذا المسار، وإن هذه الدراسات تقتصر إلى منجز علمي سليم يتجاوز الشبه ليعود إلى أغوار الأعمال الأدبية الفردية، أولاً، ثم إلى الأدبية والشعرية وشروط عملية المقارنة ذاتها ثانياً. بيد أن لضعف الدراسات للمقارنة بهذا الأمر، فشل هذه الدراسات، أياً كانت مجالات حركتها، لا يمكن أن تم إلا استناداً إلى فهم متصق وتحليل دقيق للأدب القوي^(٢٠) (أو أدب اللغة الواحدة) والوصول بهذا الفهم إلى أصق أماده للممكنة، بعد تطوير المناهج النقدية إلى أقصى الدرجات التي يمكن أن تصلها بالمقاس إلى ما يحدث في العالم كله. وليس من التطرف في شيء أن يوصف وضع الدراسات العربية نفسها حالياً بأنه ب زوال بعيد جداً عن تحقيق مثل هذا الفهم أو تطوير مثل هذه المناهج. ومن هنا فإن وضع الدراسات العربية المقارنة لا يمكن أن يكون أفضل مما هو عليه الآن. وتنامي هذه الدراسات مروهن أولاً بتنامي الدراسات العربية نفسها: في النقد، أولاً، ثم في البحث الأدبي وتاريخ الأدب والشعريات، والبلغة، واللغة، ثم في التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي، والاقتصاد، وتاريخ الأفكار، وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) وحصول معرفة أخرى كثيرة

وإن أن تبلغ هذه الحقول المعرفية درجة عالية من النضج، فإن الشك في إمكانية بلوغ الدراسات المقارنة للأدب درجة النضج بخل أمراً مشروعاً وحيماً^(٢١).

التزامي والتوالدي ما يدل حاجة إلى قدر ضخم من العمل التحليلي وتطوير المناهج القادرة على وعيه أو وصفه أو تفسيره.

لكن هذه الحقيقة لا تمنى إطلاقاً الاستمرار في العمل من خلال المنظور التوالدي الصرف هو الوافد باستمرار خارج الأدب من أجل دراسته.

١٤

كثير من التساؤلات التي صاحبت هذه الدراسة ليست جديدة في سباق الدراسات الأوروبية والأمريكية، بل إن بعضها منها يعود إلى بدايات تنوير الأدب المقارن، فالتشكيك في دقة المصطلح، مثلاً، يعود إلى ١٩٠١ حين شكك إيتش. أم. بوزنيت (E. Posner) من أن مصطلح الأدب المقارن يشير إلى موضوع الدراسة لا إلى المنهج المستخدم في هذه الدراسة. ولقد عبر - حين نخون من المصطلح - لكن الغريب فعلاً أن كل هذه الاعتراضات كانت غير ذات جدوى. قد استقر للمصطلح على صيغته هذه في معظم اللغات. على تفاوت بين ما ينطوي عليه أجناساً بين لغة وأخرى (راجع المصطلحين التاليين مثلاً) (Literaturwissenschaft و Literaturverderzoek) في حصر اسم باللغة المبهجة. ونظير اصطلاحات وإدراجها إلى أقصى درجة ممكنة في مجالات العلوم البحتة. والعلوم الإنسانية المختلفة.

أما على صعيد منهجية البحث - ومجال تناول - والعلاقة بين الأديب المقارن وغيره من مجالات الدراسة كالأدب العام، فقد أثرت اعتراضات جذرية دعا أصحابها إلى تغيير جوهري على هذه الصمد جميعاً في هذا الحقل العربي (كما هو جلي في أعمال فان نيجم وجويار وويلك بعد ذلك بعدة قرون قريباً). واستمرت المواقف المشككة الداعية إلى التغيير في أعمال ريمك بشكل خاص (بل حتى في الكتب ذات الطابع التعليمي الصرف أحياناً). بيد أن هذه الحقيقة بالضبط هي محور الدلالة؛ ذلك أن قدم هذه التساؤلات وتكرارها لم يؤد إلى تغيير جذري في طبيعة الحقل بقدر إلى استيعاب هذه التساؤلات وتجاوزها. واستمر الأدب المقارن في الانتشار والتوسع، حاملاً معه غموضه وإشكالياته الأساسية، بحيث إن معظم الأسئلة التي أفرجها هنا ليست أقل إلحاحاً ومشروعية منها حين طرحت في الدراسات التي ظهرت بين منتصف القرن والحقبة الحاضرة.

١٥

إذا كانت ثمة محاولات جادة لتجاوز تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثير والتأثير في الغرب، فإن مثل هذه المحاولات غائبة عن الدراسات العربية. وليس من البالغة في شيء أن يقول المرء، نتيجة للتجربة الشخصية في التدريس الخاص في الغرب والعالم العربي، وتبع محاضرات الدراسات المقارنة المعرفية، إن كل أطروحة تسمى نفسها «مدرسة» في الأدب المقارن حالياً هي دراسة لتأثير أمة من الأمم على الأدب العربي أو - في مرحلة حديثة من تضخم عقد النص الثوبية - دراسة عكس هذه العملية: تأثير الأدب العربي على أدب أمة أخرى. وبشكل خاص آداب الأمم التي تشكل علاقتها بها

أ. هنري ونظرية القصة القصيرة *

كان ضروريا أن يفسح تاريخ الأدب الروسى فى القرن العشرين مجالا للقصة المترجم . كما وقع غاما فى القرن التاسع عشر حين كان من النادر أن نجد فى الأدب الروسى عملا (نظريا من أى نوع) لكاتب روسى . والحديث عن هذا أمر يخص تاريخ القارئ والناشر الروسين أكثر مما يخص التاريخ الأدبى . (هذا إذا سلمنا باحتمال وجود مثل هذا التاريخ) . نعم لقد كان للأدب الروسى دائما صلة وثيقة بالأدب الغربى . ومع ذلك فالروايات المترجمة منذ عشرة أعوام أو خمسة عشر عاما كانت تتسلل فى حذر إلى ناياب المجلات . وليس من غير المؤلف أن نجد الصفحات التى تحمل هذه القصص لم يتطرق إليها أحد . أما الآن فالقصص المترجم يسد فراغا حل بأدبنا القومى . وقد يبدو هذا الفراغ فراغا ظاهريا . إلا أنه فراغ مائل بالفعل . فهنا يتصل بالقارئ والقارئ ليس مؤرخا للأدب ولا يمينه فى قليل أو كثير تلك المشكلات والأزمات والتصولات . ذلك أنه يريد كتابا يستغفقه . كتابا قريب التناول متاحا للقراءة ولت الحاجة . إن الاهتمام بلقادة الحمام أمر يخص المتخصصين ، ولوضرحت للقارئ المترجم الآن يصعد البحث عن اتجاهات جديدة . ويصعد التشكىل فى شكل جديد . وأنه يواجه معضلات ضخمة يتحتم التغلب عليها ذلك لأن المشكلة ليست فى نقص المواهب . أو فى معرفة كيفية الكتابة . بقدر ما هى كامة فى تصدد الموقف التاريخى . وإذا شرحت للقارئ ذلك كله فقد يبرز رأسه موافقا . إلا أنه من غير المتوقع أن يهتم بقراءة مثل هذا التحليل . ويمكن للأدب الروسى أن ينجى نفسه فى البحث . وفى إعادة تشكيل ذاته . والقارئ فى الانتظار .

وعلى ذلك امتلأت رفوف المكتبات ومخازنها بأكداس المترجمات بين عامى ١٩١٩ - ١٩٢٠ ووصل طوفان الترجمة بين عامى ١٩٢٣ - ١٩٢٤ إلى أقصى مداه . حيث غلغل الأدب الروسى عن مكانه للأدب العالمى

والظلام . لقد مضت أعمال كثيرة لكاتب فرنسيين وألمان دون أن تترك أثرا فى أدبنا . على حين كان تأثير الكتاب الإنجليز والأمريكيين أكثر عمقا . ويمكن القول - لو شئنا متابعة التعبير الاستعارى - إن غضبان القصص المترجم صار محصورا أساسا فى الشواطئ الأمريكية . وقبل ذلك كان بعض المؤلفين الأمريكيين المعاصرين معروفين .

هذا المقام - أن تفكر الدكتور سيزا قاسم على الملاحظات التى قلعتها فطانات الترجمة كل الألبان .

وانحصر طوفان القصص المترجم - الذى تدفق كالسيل الجارف فى بداية الأمر - بين الشيطان . وتشكلت البرك والوهاد والجزر الصغيرة . وأصبح مجرى هذا النهر أكثر وضوحا . ولست أذهب إلى القول بأن هذا الأدب المترجم كان كله هزليا . ذلك أن اهتمام الجزر والشيطان يتجاوز اهتمامى بالطوفان الذى يتدفق تجاه المجهول

نقل هذا البحث عن الترجمة الإنجليزية التى قام بها ١. ن. تيوتوك - عن الأصل الروسى الذى نشر عام ١٩٢٧ . فى لستجراد . ولايفس - فى

اختياره أهمى درجات القصص وأكثرها احتراماً . وتمت عملية تهذيب القصة القصيرة وإنضاجها في القصص الأمريكي خلال القرن التاسع عشر . ولم تحدث هذه العملية بالطبع من خلال تطور منظم متعاقب ، ولكنها نتجت على أساس إحكام كل إمكانيات هذا النوع الأدبي وتجريبها ولدسبة أن أحد النقاد قال : يمكن القول بأن تاريخ النوع الأدبي الذي نطلق عليه اسم القصة القصيرة يستغرق تاريخ الفول في أمريكا ، هذا إن لم يكن يستغرق تاريخ أدبها كله

يبدأ تاريخ القصة القصيرة في أمريكا بوشلتن إرفنج الذي ظل مقيماً بتقاليد الصور السلوكية والأخلاقية في إنجلترا . ثم جاء بعده إدجار آلان بو ، ونسائيـسـيل هـوتـونـن Nathaniel Hawthorne ، وجاء بعدهم برت هارت Bret Harte ، وهنرى جيمس ومارك توين وجاك لندن ، ثم جاء أخيراً أ.و . هنرى (لقد أوردت هنا بالطبع أكثر الأسماء شهرة وذويها) وهناك دون شك مبررات قوية دفعت أ.و . هنرى إلى أن يبدأ بإحدى قصصه «الفتاة وعادتها القديمة The Girl and the Habit» بالتبتم من هجوم النقاد عليه ، وذهمهم له ، بسبب تقليده بعض الكتاب «من أمثال : هنرى جورج وجورج واشنطن وإرنست إرنست وإرنست باشلر...» وبسبب سخرية منهم . إن القصة القصيرة هي النوع الأدبي المستقل بذاته أساساً في النثر القصصي الأمريكي ، ولشأن أن قصص أ.و . هنرى قد ظهرت نتيجة التهذيب المستمر والتفتيح الطويل لهذا النوع .

لقد ظهر أ.و . هنرى في التربة الروسية بمزج من تلك الروابط التاريخية والقومية ، ونحن بالطبع ننظر إليه بطريقة تغاير نظرنا إلى غيره من كتاب أمريكا . واليابانيون يقرأون قصة «البيت» لستوى على أساس أنها رواية حب تقليدية ، ويتأدع الجانب الأيديولوجي في الرواية إلى الخلفية . ومعنى ذلك أن الأدب الوارد يوضع لتغييرات عامة ، حين يمر من خلال التقاليد القومية والحلية ، وغالباً ما تكون هذه التغييرات تغييرات مشروعة . وفي روسيا بعد أ.و . هنرى الكاتب الملقوق في كتابة قصص السكارسك picaresque وفي كتابة الزوائد الباردة clever anecdotes . ذات النهايات المفاجئة ، وهذا جانب يبدو للقارئ الأمريكي تقليدياً أو ثانياً . وبكيفية أن تقارن بين الطبعتين الروسية والأمريكية لأعمال أ.و . هنرى ، فإن بين القصص الثلاث والعشرين في إحدى الطبعات الروسية ، والقصص الخمس والعشرين في إحدى الطبعات الأمريكية ، تتألف خمس قصص فقط^(١) . تسيطر على الطبعة الروسية قصص الـيكـارـسـك والقصص ذات الحكمة الفكاهية ، بينما تجمع الطبعة الأمريكية بصفة أساسية بين القصص المأطوية للترعة من الحياة وبين قصص الـيكـارـسـك التي يظهر فيها المجرم تائباً أو في طريقه إلى التوبة . والقصص التي يتجسم لها النقاد والقراء الأمريكيان تمر في روسيا دون أن يلحقها أحد ، ولعلها تترك في النفوس إحساساً بنجية الأمل (ومن أكثر القصص رواجاً عند القارئ الأمريكي قصص سانتا علانت نيويورك) وكثيراً ما يستشهد المستشهدون بقول تيودور

معرفة جيدة في . روسيا ؛ فقد نشرت أعمال جاك لندن Jack London - مثلاً - ضمن سلسلة الكتاب الأصغر للـمـكـتـبة العالمية ، وهي السلسلة التي كانت تُنشر قبل الحرب العالمية الأولى بفترة وجيزة . وعلى مـكـس الأدب الروسي (الـعـظـيم) لم تكن هذه القصص بعد آنذاك تافهاً ، فلم تكن تقرأ إلا للتسلية في الأجازات والرحلات . ولم يستع بالشهرة الحقيقية في تلك السنوات سوى كتاب الشبال والكتاب السويديين والمزويجين (أمثال هامسون Hamson) ولـاـجـرـلـوف Lagerlöf ، وياكوبسون Jakobsen ، وأشـعـرون) ويجب ألا يظن عن بالنا أيضاً أن الشركان يحل مركز الصدارة من حيث الاهتمام ، بينما كان النثر عامة في خلفية الصورة .

ولسبب ما لم تكن تعرف اسم أ.و . هنرى حتى عام ١٩٢٢ ، وذلك رغم أنه توفي قبل ذلك - عام ١٩١٠ . ورغم أنه كان - في السنوات السابقة على وفاته - واحداً من أكثر المؤلفين شهرة وحظوة بالإعجاب في أمريكا . ولم تكن قصص أ.و . هنرى لتجلب انتباه القارئ الروسي في الفترة التي نشرت فيها في أمريكا (١٩٠٤ - ١٩١٠) . وبعد نجاحها في أيامنا هذه سمعة بارزة ذات معنى عميق ، ذلك أنها تشبع بعض حاجاتنا الفنية والأدبية . وإذا كان أ.و . هنرى بالنسبة لنا مجرد فنان أجنبي ضيف، فإنه ضيف حضر بناء على دعوة واستدعاء ، ولم يحضر بمجرد الصدفة .

لقد مرّت بالأدب القصصي الروسي فترة قرأ القراء فيها شيئاً من نفس نمط قصص أ.و . هنرى القصيرة ، شيئاً لم يكن غريباً عن القصة الأمريكية القصيرة في ذلك الوقت (واشنطن إرفنج Washington Irving) . وفي عام ١٨٢٩ نشر بوشكين قصص السراجل - إلفان بتروفيتش بـشـكـين Tales of the Late Ivan Petrovitch Belkin ، وهي قصص يمكن مناعها الأدبي (الناعم) أساساً من الحكاكة الساخرة Parody) في المفاجآت والنهايات السعيدة دائماً . وقد تخلت تلك القصص عن المـزـاجـة المأطوية والرومانسية التي كانت تسهتف إثارة دموع القارئ وخوفه ، وأحلت محلها ابتسامة الفنان الذي يلهو ساعراً من توقعات قارئه ، ولقد ارتبك النقد الروسي وأصابته الحيرة إزاء تلك «العجائب» . وبعد المصائد الرومانسية السامية ظهرت النواذر والمزاليم التي تعتمد على الملابس التكرية . وأثبتت نهاية جوجول : « سيداتي سادتي : إن الحياة في هذا العالم ملحة حقاً It's dreary in this world, ladies and gentlemen » أنها أكثر دلالة من نهاية بوشكين : «إذن فقد كان أنت So it was you? » (في قصته «العاصفة الثلجية The Snowstorm») . ولم يكن من السهل إضافة اسم تشيخوف إلى قائمة «الكتاب الكلاسيكيين» إلا بعد فترة . وتم ذلك اعترافاً «بإحساسه بالأس» إلى حد بعيد .

ولقد ظهرت القصة القصيرة في الأدب الروسي عموماً على فترات متباعدة ، وذلك كما لو كانت قد ظهرت بالصدفة ، أو ظهرت مجرد أن نعهد لمرحلة الرماية : النوع الذي درجنا - هنا - على

نيسا مفرطاً في الطور ، وهي قصة عادية جداً ،

ويتجلى أو . هنري الحقيق في السخريه التي تسيطر على كل قصصه ، ويتجلى كذلك في إحساسه العميق بالاشكال والثرات . ولا يألو الأمريكيون جهدا في إثبات التشابه في وجهة النظر بين أو . هنري وشكسبير - إننا نطرحهم في التعبير عن فخرهم القومي . والقارئ الروسي لا يهتم في هذه الحالة بالمقارنة ، إنه يقرأ أو . هنري لأن قراءته تمتع في ذاتها . والقارئ الروسي يقدر في أو . هنري ما يفتقده في أدبنا من براعة البناء ودقة الحبكة في المواقف والأزمات ، وإحكام الحدث وسرعته . وكما هو الحال في أعمال أي كاتب تنتقل إلى تربة أجنبية تعطينا قصص أو . هنري - بعيدا عن تقاليدنا القومية - إحساسا بالاكتمال يناقص عدم الإحكام والغموض الواضحين في أدبنا .

٢

ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين مختلفين فقط من حيث النوع ، ولكنها جوهريا شكلان يفتان على طرف نقض . وما - نتيجة لذلك - لا يتطوران بطريقة متزامنة وبنفس الدرجة في أدب من الآداب . الرواية شكل توفيق (سواء تطورت بشكل مباشر عن مجموعات من القصص أو اكتسبت تعقيدها بإضافة عناصر سلوكية وأخلاقية إليها ، أما القصة القصيرة فهي بصفة أساسية شكل أولي (وهذا لا يعني أنها شكل بدائي) . تتبع الرواية من التاريخ والرحلات ، بينما تتبع القصة القصيرة من الحكايات الخرافية والنوادير . والفارق بينها فارق جوهري يكن في المعيار الذي تقوم عليه كل منهما . هذا الفارق مشروط بالميز الأساسي بينهما على أساس أنها شكلان : أحدهما كبير والآخر صغير . ولا يكون التمييز على أحد الشكلين والاعتماد بأحدهما دون الآخر مقصورا على الكتاب وحدهم فقط ، فالآداب المختلفة تركز عنايتها - أيضا - على هذا الشكل أو ذلك .

ويجب أن يقوم بناء القصة على التناقضات والبس والتناظر والتضاد . الخ . غير أن هذا كله ليس كافيا . فالقصة تلي بتفانها في اتجاه النهاية ، كما يحدث تماما في النادرة . حيث يستعمر أن تزداد سرعتنا فشيئا القنبلة الملقاة من طائرة . وذلك لكي ندمر الهدف بكل قوتنا ونقلها . وحليتي ينصب هنا - بالطبع - على قصة الحدث . تاركا جانبا قصص الاستكشافات أو قصص «السكاز Skaz» التي تميز القصص الروسي مثلا . ويشير مصطلح «القصة القصيرة» أساسا إلى حبكة يفترض أن تقوم على شرطين : أولها سفر المحجم . وثانيها تأثير الحبكة على النهاية . وهذا الشرطان يؤديان إلى شيء متميز تماما عن الرواية من حيث الهدف والوسيلة .

وتلعب بعض الوسائل الفنية في الرواية دورا هاما . من تلك الوسائل الإبطاء وإدماج مواد متباعدة ومضاوطة وربطها ببعضها البعض ، هذا بالإضافة إلى مهارة ضم الأجزاء والفصول إلى بعضها البعض وتنسيقها ، وكذلك خلق مراكز متقابلة في الأحداث وإبداع العقد المتوازنة وهكذا . وتكون النهاية في مثل هذا النوع من البناء

روظلت : «لقد أوجحت إلى قصص أو . هنري بالإصلاحات التي قُت بها لأحوال بالعات المجلات في نيويورك» ، وهكذا تخفي الأسطورة القديمة التي تعلمناها في المدارس أسطورة تأثير قصة تروجنيف «استكشافات من حبيسة صعيد» على إنشاء الميودية ، وتأثير روايات ديكنز على إصلاح المحاكم الإنجليزية . وهكذا يظن رؤساء الدولة ورجالها أنهم يملكون من شأن أنفسهم ومن شأن الأدب حين يصرحون بمثل هذه الأقوال ، وهم في الواقع يملكون سلاحيهم المتناهية . ولقد حاول القناد الأمريكيون (كما حاول القناد الروس مع تشيكوف) رفع أعمال أو . هنري إلى مستوى الأعمال الكلاسيكية العظيمة ، فزعموا بإصرار وجود أوجه شبه بينه وبين شكسبير مثلا ، وذلك على أساس اشتراكها في الإطارين العاطفي والمثل . يقول أحد هؤلاء القناد : «يمكن لأو . هنري صاحب القلب الكبير ، الديمقراطي التزعة والمثلاً أن يبيع يده على قلبه ويقول بكل إخلاص : «لا يدهشني أي شيء» يصدر عن الطبيعة البشرية»

ولقد كان أو . هنري في الغالب رجلا كبير القلب ، ولاشك أنه قد عانى ما عاناه الآخرون في ظل أحوال الحضارة الأمريكية . ولاشك أيضا أن هذه المعاناة قد روعته . ومع ذلك فإنه لم يكب قصصه لرجال الدولة ، لأن قنونه لهذه القصص يتجاوز إطرادات روزفلت . لقد فرغت عليه قوانين القصة القصيرة أن يبعد إلى تشويه الواقع أكثر من مرة ، وقد فرض عليه ذلك ألا يجعل نفسه متساهلا ، واكتفى بأن يستند هذه الصفة إلى شخصية محقق ، وذلك تقاديا للسلطان الخفي مع سقوط بطله . فقد كان جيمس فالتين - بطل إحدى قصصه - في الحياة الواقعية على وعد بأن ينال حريته ، إذا وافق على القيام بفتح خزانة نفوذ لما قفل على درجة عالية من التعقيد والإحكام ، إلا أنه سبق إلى السجن بعد إنجاز هذا العمل (!) . أما في القصة فقد قام فالتين بفتح قفل لياك سرداب ، وذلك من أجل إنقاذ فتاة صغيرة كانت محبوسة داخل السرداب . وسين رأى المحقق ذلك نخل في فكرة القبض عليه عقابا على سرقاته السابقة . وكانت عادة فالتين في الحياة الواقعية أن يفتح أقفال الخزائن بلا آلة من أي نوع ، مكتفيا باستخدام طرقات أصابعه بعد أن يحكمها بوق الصنفرة . وفي القصة لجده على عكس ذلك يستخدم الآلات . وسين مثل أو . هنري عن سبب ذلك أجاب : «إن أسنانك تصطك حين أشغل الحشخشة الناتجة عن استكشاف الصنفرة بالأصابع» ، ولهذا فالتين أفضل استخدام الآلات إذ لا أحب لضصق أن تعاني . والآلات تجعل جيمس - أو كرى - قادرا على تقديم حدية لصديق ، هدية تبرع من تسامح الإنسان الذي قضى فترة في السجن (!) . ومن المفيد لاستجلاء هذه النقطة ذكر قصة أخرى رواها صديق لأو . هنري - آل جينتينز Al Jennings - تتعلق برض أو . هنري استخدام حبكة كان هذا الصديق قد اقترحها عليه ، في قصة عن فتاة أغراها أحد الأثرياء ، ثم قتلته بعد ذلك ، لأنه رفض أن يعطيها نفودا طلبتها من أجل طفلها المحضر . كان جينتينز حافيا بسبب عدم اهتمام أو . هنري بالقصة وسأله : «ألا تعتقد أن لقصة سألني نيسا حقيقيا ؟» وأجاب أو . هنري : «إن لها

مقبولة .. ولقد اعتبروني شيئا جديدا غربيا في عالم الأدب ؛ نصف مجيى يحمل الريشة في يده بدلا من أن يحملها على رأسه . وكان ثمة شوق لسامع ما يقوله هذا الكائن من جنس متحضر . وقد اعترف إرنست مع ذلك أنه نشأ على قيم الثقافة والأدب الإنجليزي . وكانت الاسكتشات التي رسمها ذات صلة لا تتركز باستكشافات التقاليد والأخلاقيات في الأدب الإنجليزي ؛ « ولما كنت قد ولدت ونشأت في وطن جديد رغم تعلمي منذ البداية أدب وطن قديم ، فقد كان عقل مزجحا منذ الصغر بتداعيات تاريخية وشعرية ، لها ارتباط بأماكن أوروبا وعادات أهلها وسلوكياتهم . وهي عادات وسلوكيات يصعب تطابقها مع عادات وسلوكيات أهل موطني ... إن إنجلترا بالنسبة للأمريكية هي عطش الكلاسيكية ، كما أن إيطاليا بالنسبة للإنجليزية هي عطش الكلاسيكية . وكذلك تروحم لندن الحقيقية بالنسبة لي - بتداعيات تاريخية تتساوى ما تسج به روما العظيمة بالنسبة للإنجليزية » . صحيح أنه حاول في كتابه الأول عن الاسكتشات استخدام مادة أمريكية (ريبفان وينكل Rip Van Winkle وفيليب من بوكاتونوكيت Philip of Pokanoket) وفتح إرفنج القصة الأخيرة معا عن أسفه لأن : « أولئك الكتاب القدماء الذين كتبوا عن اكتشاف أمريكا واستقرار أهلها لم يقدموا لنا وصفا تفصيليا محايدا عن الشخصيات البارزة التي عاشت في تلك الفترة البكر » . ومع ذلك ظلت هذه الاسكتشات التي كتبها تقليدية من حيث اللغة والطابع ، إذ ليس فيها ما هو « أمريكي » بالمعنى المعاصر للكلمة .

ولقد برز بشكل واضح جدا اتجاه النثر الأمريكي للتطور ، في اتجاه القصة القصيرة ، وذلك في ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر . وفي نفس الوقت تطور الأدب الإنجليزي في اتجاه الرواية . وفي منتصف القرن التاسع عشر بدأت أنواع عديدة من المجالات تلعب دورا ملحوظا في كل من الأدبين الأمريكي والإنجليزي ، وأخذت هذه المجالات يتزايد شيئا فشيئا . وجدير بالذكر أن الروايات الفصحمة التي كتبها بولوار ليتون Bulwer Lytton وديكنز وثاكري نشرت أولا في المجالات الإنجليزية . بينما كانت القصة القصيرة تحتل مركز الصدارة في المجالات الأمريكية . ولعل في ذلك دليلا جيدا - نذكره اتفاقا - على أن تطور القصة القصيرة في أمريكا لا يمكن اعتباره نتيجة مباشرة لظهور المجالات . وليست هناك حلية ساذجة سواء في هذه الحالة أو في غيرها ؛ ذلك أن رسوخ القصة القصيرة قد ارتبط بانشار المجالات ، إلا أنه لم يكن نتيجة لهذا الانتشار .

وقد كان من الطبيعي في تلك الفترة أن يظهر النقد الأمريكي اهتماما خاصا بالقصص القصيرة ، وكان من الطبيعي أيضا أن يصاحب هذا الاهتمام نقود واضح من الرواية . وتعد وجهة نظر إدجار آلان بو هامة في هذا السياق وذات مغزى ، خاصة أنه كاتب من مؤسسي القصة القصيرة . وتعد مقالة من تخصص ناثانيل هورتون نوعا من للمالحة للخصائص المميزة لبناء القصة . يقول بو : « تستمر في الأدب ولفترة طويلة أحكام خاطئة مسيقة لا أساس لها ، وفي أحكام علينا أن نواجهها في هذه المرحلة . من تلك الأحكام المسوقة الفكرة التي

نقطة استرخاء لا نقطة توتر . ويجب أن تصاعد الخط الرئيسي للحدث في نقطة ما تسبق النهاية . وبما هو قرين الرواية ولصيق بها والحواشي - النهايات المقطعة والمحصلات التي تحدد المنظور ، أو التي تحللل القارئ على مصير الشخصيات الرئيسية (كما هو الأمر في روايات رودين Rudin والحرب والسلام) . ومن الطبيعي أن تكون النهايات المفاجئة - نتيجة لذلك - نادرة الحدوث جدا في الرواية (وغالبا ما تكون - إن وجدت - دليلا على تأثير القصة القصيرة في الرواية) ؛ ذلك أن هذا الشكل الفصيح المكون من أجزاء عديدة لا يتسع لهذا النوع من البناء . والقصة القصيرة على عكس ذلك تجلب إلى نقلة النهاية بطريقة غير متوقفة تماما كل ما سبق هذه النهاية ، وذلك بدرجة عالية من التكيف والسرعة . ويتحتم أن يكون في الرواية إرخاء من نوع ما بعد نقطة الذروة ، بينما الأمر الطبيعي المألوف في القصة القصيرة أن تصل إلى الحافة والذروة وتظل هناك . إن الرواية بمثابة رحلة طويلة عبر أماكن عديدة ، رحلة تقريبا عودة هائلة ، أما القصة القصيرة فهي بمثابة صعود جبل لتحقيق رؤية من أعلى للحدث .

لم يستطع تولستوى أن ينهى روايته أنا كارنينا بموت البعثة ؛ وكان عليه - رغم صعوبة ذلك - أن يكتب فصلا إضافيا في رواية تتحدور أساسا حول مصير آنا . ولو لم يفعل لصادت القصة مسرفة الطول مزودة بفصول وشخصيات مضحكة إقحاما كاملا . إن منطق الشكل يتطلب الاستمرار ، وكما كان ذكيا أن تموت الشخصية الرئيسية قبل أن تتعدد مصائر الشخصيات الأخرى . وهناك سبب وجيه لأن يظل الأبطال مستمرين حتى النهاية . أو محاولتهم ذلك على الأقل ، حيث يحاولون إنقاذ أنفسهم من الموت ، وهم على شفا حفرة منه (وتسقط في الطريق الأدوار الثانوية) . ولقد ساعد تولستوى على تحقيق ذلك التوازي الكائن في البناء القصصي ، مثل منافسة ليفين Levin لأنا في مركز البطولة منذ بداية الرواية . ولقد كان هدف بوشكين في حكايات ولكن مغايرا لذلك ، كان هدفه أن يحمل النهاية تزامنا مع ذروة الحكاية ، وبذلك يحقق تأثير الحبل المفاجيء (انظر قصصه : العاصفة الثلجية وصانع التابوت) . إن القصة تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الوحيد ، أما الرواية فتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة للرجبة التي لا تحل إلا بمساعدة النسق الكلي للمكون من معادلات متعددة المجهول ، معادلة تكون الخطوات الوسطى المفترضة لحلها اهم من الحل النهائي نفسه . القصة لنز أما الرواية فهي شيء شبيه بالقزوة أو « الحزوة » وعلى نسلها .

لم تخضع القصة لثل هذا التهنيد والتعظيم إلا في أمريكا لأنها شكل صغير خاص (قصة قصيرة) وحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الأدب الأمريكي يرتبط في أذهان كتابه وقرائه بالأدب الإنجليزي ، بل كان يتم إليه باعتباره أدبا « ريفيا » ويقول واشنطن إرنست في مقدمته للاكتشاف الذي رسمه للحياة الإنجليزية وصالة براسبريدج Bracebridge Hall . بلهجة مررة : « كان شيئا عجبا أن يعبر إنسان من غابات أمريكا عن نفسه بالإنجليزية

إحدى قصصه فقال : « ماذا أصل ؟ هل أكتب لها نهاية أخرى ؟ ليست تلك طريقتي في الكتابة ، فالقصة كلها متضمنة في النهاية ، وأنا قدر استطاعتي لا أستخلم في القصة شيئا إلا إذا كان يهدد لما يليه . هذا ما تقدم عليه القصة . ولكن نضع نهاية أخرى ففنى ذلك أن البداية كلها خاتمة . إن نهاية القصة الطويلة ليست إلا مجرد ختام ، وليست جزءا أساسيا في الإقناع ، ولكن النهاية في القصة القصيرة هي نخاع النخاع ولباب اللباب في البداية » .

هذه هي المفاهيم الأساسية للخصائص المميزة للقصة في الأدب الأمريكي . وقد بنيت كل القصص الأمريكية ، بدءا من إدجار آلان بو ، بطريقة أو بأخرى ، على أساس هذه المبادئ . ويرتبط على ذلك التركيز الخاص على النهاية غير المتوقعة في القصة ، والمرتبطة في نفس الوقت بكل تفاصيلها . ويرتبط عليه كذلك بناء القصة على أساس الفنز الذي ليس الذي يجب المحرك للحبكة كقصة النهاية . وكان هذا النوع من القصص في البداية نمطا جادا . وقد يضع تأثير النهاية غير المتوقعة عند بعض الكتاب ، وذلك عن طريق إقحام بعض النوايا والاتجاهات العاطفية والأخلاقية ، إلا أن قواعد البناء تظل كما هي ، وذلك مثلا لمجد في قصص برت هارت ، حيث يكون طرح الفنز أكثر إثارة من طريقة حله . إليك مثلا قصته « وريثة الكلب الأحمر An Heires of Red Dog » حيث يقوم بناؤها على لغز ، بل على لغزتين : أولا لماذا أوصى العجوز بأمواله كلها لهذه المرأة الجاهلة الخاطئة بصفة خاصة ؟ وثانيتها لماذا كانت المرأة مجنونة هكذا في الاستفادة من الثروة ؟ وتأتي الحلول غريبة جدا للتوقع ، ذلك أن الفنز الأول يظل بلا حل ، أما الفنز الثاني فحله غير متوقع بل ضعيف ، ذلك أن العجوز قد سَرَمَ عليها وصيته إعطاء المال لمن تقع في حبه . ونفس الانطباع تتركه فينا الحلول العاطفية والأخلاقية في قصص مشعل « الشيخ » من « الشوكات السبع » The Fool of Five Forks و« ميجلز Miggles » و« الرجل الصعب المرأس The Man Whose Yoke Is Not Easy » ويبدو أن برت هارت كان يردد في وضع النهاية ، خشية القضاء على السذاجة العاطفية التي تصطبغ بها نبرة الراوي .

وكل نوع أدبي يمر في تطوره بمراحل ، فالنوع الذي كان يستخدم باعتباره نوعا أدبيا راقيا جادا يتعرض للتجديد ، فيتحول إلى نوع كوميدي وبهاكاة مسخرة . ذلك ما حدث للشعر الغنائي وقصص المغامرات والتراجيم الذاتية . وتظهر الظروف التاريخية والحالية بالطبع تنوعات على درجة عالية من الاختلاف والتناقض ، ولكن عملية التجديد نفسها تمارس تأثيرها على أساس أنها نوع من قانون التطور الذاتي للنوع الأدبي . والتعامل الجاد - في البداية - مع الخرافة ، بكل ما يرتبط عليه من تدقيق وتفصيل في الحوافر والعلل ، يُخَلَّ مكانه للسخرية والنكته والتقليد الساخر . وتفكك الروابط العلمية أو تعري باعتبارها تقاليد . ويظهر المؤلف نفسه في النص ليحطم - مرة بعد أخرى - الإيمان بالصدق والجلدية . ويكسب بناء الحبكة طابع التلاعب بقلوب الخرافة ، بينما تتحول الخرافة نفسها إلى فنز أو نادرة . وهكذا يتجدد النوع عن طريق الانتقال من مجموعة من

تري أن حجم العمل الأدبي - مجرد الحجم - يجب أن يوضع في الاعتبار عند تقييمنا لزياده . ولا أعتقد أن لشد النقاد سذاجة ، أغنى هؤلاء الذين يكتبون في الطبقات الدورية ، قد يصل إلى درجة من التفاهت يدعي معها أن حجم الكتاب أو كتلتها شيئا يثير إعجابنا ، خاصة إذا نظرنا إليها نظرة مجردة . إن جيلا في الواقع يطمئنا شعورا بالسمو ، وذلك من مجرد الإحساس بالضمخامة المادية الذي ينقله إلينا ، إلا أننا لا نتصالح الاعتراف بوجود مثل هذا التأثير عن طريق التأمل الخالص حتى في « الكولومبياد The Columbiad » . ويعطو بر - بعد ذلك - نظرية ياقامنا على الحقيقة الفنية التي ترى أن « القصيدة المقفأة » والتي لا تتجاوز قراءتها ساعة طولاً هي أعظم عمل أدبي : « إن وحدة التأثير أو الانطباع مسألة على درجة عالية من الأهمية » . وتتطوى القصيدة للفرقة الطول - من وجهة نظر بو - على نوع من التناقض : « وقد كانت الملحوم منبقة عن إحساس غير مكتمل بالفن ، ولذلك لم يعد لها مكان في العصر الحديث . والحكاية النثرية أقرب إلى الخوض الفنى ، الذي هو القصيدة » . ومن الممكن - لها يرى بو - أن تزيد مدة الوقت في النثر : « وذلك بحكم طبيعة النثر نفسه » إلى ساعتين من القراءة الجهرية (وهو يساوى حوالى التتين وثلاثين صحيفة مطبوعة) . أما الرواية فيعترض عليها . بسبب حجمها ، ولأنها « لا يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة ، فإنها بالطبع تفقد قوتها ، تلك القوة العظيمة التي تنبثق عن التأثير الكلي » . ويتقل بو أخيراً إلى خصائص القصة القصيرة : « لو أن أدبياً ماهراً كتب حكاية ، وكان ذكياً ، فإنه لا يوظف فكرة لخدمة الأحداث ، ولكنه يسعى - بكل اهتمام وتركيز - إلى تحقيق تأثير معين يثيرع الأحداث على أساسه ثم يربط تلك الأحداث بطريقة فاعلة على تحقيق التأثير الذي سبق له تصوره .. وإذا لم تحمل الجملة الأولى في القصة - في ثنائها - الاتجاه لإثارة هذا التأثير ، فإن الكاتب يكون قد فشل في أول خطواته . وليس من القبول وجود كلمة واحدة في العمل كله ، لا تحمى بطريقة مباشرة أو غير مباشرة هذا التصميم الأول . وهكذا - أيضاً وينسب الدرجة من الاهتمام والمهارة - يجب أن ترسم التفاصيل لتترك في ذهن من يتأملها إحساساً بالرضا الكامل . إن القصة تقدم فكرتها بأكمل صحيح لا تشوب فيه ، وذلك لأن الفكرة خالصة لا اختلاط فيها ، تتصل غاية لا تنصل إليها الرواية » . ولقد قال بو عن قصصه إنه يكتبها - عادة - من النهاية إلى البداية ، كما يكتب الصينيون كتبهم :

وهكذا يعلق بو أهمية خاصة على التأثير الرئيسي في القصة ، ذلك التأثير الذي يجب أن تكون كل التفاصيل في خدمته . ويعلق بو كذلك أهمية خاصة على النهاية التي يجب أن تكون شارحة لكل ما سبقها . ولقد واكب عملية تخطيط القصة في أمريكا وعى بالأهمية الخاصة للتأثير النهائي الذي تحمته القصة ، هذا بينما تلعب النهاية في الرواية - خاصة روايات من نمط روايات ديكنز وفلكنز - دوراً لا يكاد يتجاوز دور الخاتمة ، دون أن تكون هذه الخاتمة هي النهاية الحقيقية . وقد كتب ستيفنسون إلى أحد أصديقاته بتعبية ضنود

لأشكال والإمكانات إلى مجموعة أخرى.

وقد مرت القصة الأمريكية بمرحلة تطورها الأولى على يد كل من ديمتري وديجارد آلان بيو وهنري جيمس وهرمان وولف وجيمس وجينز. فقصص أساليبها وتغير بناؤها. وإن ظلت نوعاً جاداً وراقياً. وكان أمراً طبيعياً تماماً ومنطقياً ظهور القصص الفكاهي في الثلاثينيات. وذلك على يد مارك توين الذي حول القصة مرة أخرى إلى طريق النادرة. وزاد من الدور الفكاهي لثراوي. ولقد أشار مؤلف نفسه - في بعض النماذج - إلى تلك الفصلة مع النادرة. حيث يقول في «حول أدب ساء نسبيل About Magnanimous-Incident Literature». تعودت مد صغرى وطول حياي على قراءة مجموعة معينة من النادر... وكه تبت لي أن هذه القصص الساخرة لا تلقى عند هابيب سعيدة. بل تستمر تاريخاً سعيداً لعدد من القديسين والمستعدين. وقد أخذت هذه الأمانة على عاقل حتى أنني قدرت أن أحققها. وذلك بالبحث عن هابات هذه القصص بنفسى. ويتبع هذا قول ثلاث قصص «هيات» أو «تكلات» خاصة.

وتسحب الزاوية إلى الخلف. وتواصل وجودها في شكل برويات النيوية التاريخية خاصة. وفي هذا السياق ينمو تقليد الحكايات الساخرة. وإلى جانب برويات برت هارت غير الناجحة. وضمن أعانه. سلسلة من الحكايات الساخرة لروايات كتب آخرون. وهي حكايات على شكل استكشافات مركزة. مثل «الحاض كتاب تحفيل مثل كوبر وبرادون ودوماس وبيروني ومازيات وهو جو ووبور» - «توتون وديكر وأخري» ويس غرياني أن يهاجم بيو رواية هيجو، عيفاً - «فيد» «نحلة النباتية» الذي يتطرق فيه بسبب لشكل كبير الذي لابد أن يلجأ إلى مراكز مختلفة وخطوط مصرية. ويعني نهاية الوصفية مركز الصدارة.. الخ. من هذا مضيق تعد مقنة بيو التقليدية عن رواية ديكر - «بارتاني رادج Barnaby Rudge ذات أهية ومزى. يتفق بيو في ديكر - ضمن أشياء أخرى - عدم الاتساق والأخطاء الوهمية. ويرى أن سبب في ذلك يرجع إلى «تشكل نصي الزمان» ككتابة الزاوية على سس نشر المودى (حيث) ... لا يضع الحكايات في اعتباره - حين يد فسته - ي تصور خبكة خاصة.

وتظهر على مساحة روايات تتفق في خصائصها العامة مع قصة. وتخرج منها (وذلك من حيث فئة عدد الشخصيات. ومن حيث تأثيرها الذي ينتج عن نقطة واحدة والمكون من بعض الأفعال والأشياء. وهكذا) وذلك مثل رواية هنري جيمس «الحطاب تفرمزي The Scarlet Letter» وهو عمل طلالاً أشار المظنون ومؤرخو الأدب الأمريكي إلى بانه المميز. تتكون هذه الرواية من ثلاث شخصيات يربط بينها سر واحد. لا يتكشف إلا في الفصل الأخير. وليست هناك عقد متوازية أو استطرادات أو تقسيات. بل هناك وحدة تامة في الزمان والمكان والحداث. وهذا شيء مختلف من حيث البلد عن روايات بلزك وديكر اللذين استمدا أصولاً لا من فن القصة. بل من الاستكشافات السلوكية

والأخلاقية. أو كما يطلق عليه اسم الاستكشافات الفسيولوجية.

ونحن ما نقول إنه من الخصائص المميزة للأدب الأمريكي أنه قدّم هذا النوع من القصة الذي يقوم بناؤه على أساس مبدأ الوحدة النباتية. مع التركيز على التأثير الأساسي. وعلى النهاية بصفة خاصة. وقد ظلت القصة تتغير في طابعها العام حتى فترة الثلاثينيات وأخذت أحياناً تقترب من شكل الاستكشاف وأحياناً أخذت تتباعد عنه. وإن ظلت تؤكد جديداً بعض السمات الأخلاقية والعاطفية والتكنولوجية أو الفلسفية. وخطت القصة الأمريكية في بداية الثلاثينيات (مارك توين) خطوة حاسمة في اتجاه النادرة. حيث احتل ثراوي الفكاهي مركز الصدارة متقدماً عناصر «هاكا» الساخرة والمفارقة. وسعت النهاية المفاجئة إلى تلاعب بعناصر الحكمة وبتوقعات القارئ. وكشفت الأدوات «بانية» لها شكل «مخلص بصرية مقصودة» وأصبحت «خوف» و«غزل» «مكر» «ساعة». واختفى التحليل النفسي. على هذا الأساس تطورت قصص أ. هنري. وهي قصص حققت الألف من الثراء. وتطورت فيما يبدو إلى غايها.

٣

تعد بدايات أ. هنري من خصائص التي مبرت فترة التسعينيات. وهي خصائص تشمل في الأبعاد على الزاوية المسماة «هاكا» الساخرة والنادر. وكانت هذه هي معمارته الأدبية الأولى. نشرت في «الحقة الفكاهية الصغيرة» «مطهر المدور Rolling Stone» (١٨٩٤). وتتفق في هذه القصص وجود بعض القصص التي تحكي قصص شروك هولز النيوية مثل «تلكات القدر Tracked to Doom» أو «سر شارع يشو The Mystery of Rue de Peychoud» و«مغامرات جونسون The Adventures of Shamrock Jones» و«السبوسيس النمرى The Sleuths» ونسبه هذه قصص لروايات المكشفة نرت. وهي قصص يونيسية تصل إلى حد «نيت» إذ يسرع «نق» بدلاً من التقبض على «نق» الذي يصادفه في حانة - إلى تدوين تفاصيل مكان اللقاء وزمانه في فكرته.. الخ. وعلى ذلك يحاول سريرة فظيمة. وتكون المواقف والمفاجآت والتحويلات جميعها غير عادية. وبإختصار فإن الزاوية تقدم كل النماذج الخطية بشكل مبالغ فيه. وإلى جانب هذه النماذج تقابلنا نادرة بعنوان «قصصة غريبة A Strange Story» وهي تحكي قصة أب خرج بشرى دواء لانه المريض - مع عاد إلى بيته ومع الدواء. بعد فترة طالت حتى بلغ الابن مرتبة الأبوّة. وصار الاب نفسه جداً. طوال هذه الفترة كان الأب يحاول اللحاق بالابن.

وقد أدت الفترة التي قضاها أ. هنري في السجن إلى انقطاع أعماله عن النشر في الجرائد والمجلات. الأمر الذي أدى إلى انقطاع صله بالعالم الأدبي. ويشير جينز في مذكراته إلى أن أ. هنري

أين يكن حل اللغز الرئيسى إلا قرب النهاية . وتقوم الرواية في بنائها على أساس تجسس ما ، إذ لم يكن ميلا فلورس رئيس جمهورية أنشوريا Anchuria هو الذى لقي حظه . بل كان رئيس شركة تأمين الجمهورية - السيد وارفيلد Warrfield - هو الذى لقي حظه . وبالإضافة إلى ذلك فالليس هو اللغز الرئيسى بالنسبة للقارئ الذى يستطيع أن يدرك وجود لغز كامن في أساس الرواية . ولكنه لا يستطيع أن يعرف حته هذا اللغز ولا أين يقع بالقبض . كما أنه لا يستطيع اكتشاف الشخصية التى يتعلق بها اللغز إلا عند نهاية القصة . ومن هنا تأتى إمكانية إدخال شخصيات مقعمة والحديث عن أحداث مقعمة تماما . ومن هنا أيضا يمكن تبرير ذلك مادام هذا الإحتمال لن يتكشف إلا مع النهاية . ومعنى ذلك أن وجود القصص التخيلية للقصة يحتاج إلى تبرير . ولا يمكن هذا التبرير فقط في تأخير حل اللغز ، ولكنه يمكن أيضا في توجيه القارئ إلى طريق خاطئ لحل لغز . أو الإيهام بهذا الحل الخاطئ على الأقل . والنهاية لا تحل اللغز فقط . ولكنها تكشف أيضا عن ممكن اللغز . كما تكشف عن ممكن التطابق بينها .

وتضعا الرواية منذ بدايتها أمام كل الحقائق التى تتكون منها القصة الرئيسية ، وسيخبرونك أن الرئيس ميلا فلورس رئيس تلك الجمهورية الخيالية الأحوال قد انتحر على شاطئ مدينة كوراليو . وأنه قد فعل ذلك هربا من ثورة مفاجئة وشبكة الوقوع . وسيخبرونك أن مبلغ المائة ألف دولار التى كان يحملها في حقيبة أمريكية مصنوعة من الجلد أعيدت لفي ذكرى ولأية العاصفة . سيقولون لك إن هذا المبلغ - ميزانية الحكومة واعتادها المال - لم يعثر عليه أبدا بعد ذلك . ويعلم أن . هنري عن نهاية هذه الافتتاحية أن « القصة انتهت فيما يبدو قبل أن تبدأ » . وقد يبدو أن نهاية المأساة وذروة القصة العاطفية قد استنفدت كل الإحتمال . إلا أن القارئ الفضول قد يجد مزيدا من المعلومات في تتبع الحيلولة الدقيقة التى تشكل التسبيح البارع للتلازمات ... وعن طريق متابعة هذه الحيلولة فقط يستطيع السبب وراء دفع نقود للجورز الهندى جالفز Galvez سرا . وذلك . لكنى يرمى مقبرة الرئيس ميلا فلورس ويتألف على انصرافها . هذا رغم أن العجوز لم ير رجل الدولة التيسر الحظ إطلاقا . لم يره في حياته ولم يرحبها بعد موته . وأبضا يستطيع السبب الذى كان يتحتم من أجله على ذلك الشخص أن يتسنى ساعة الشفق ملقيا من بعد نظرات أساية هائلة على تلك الهضبة المهلمة .

وعلى ذلك يتكشف وجود اللغز منذ البدايات الأولى للقصة . وتأخذ الرواية شكل إجابات عن أسئلة مطروحة في البداية . وتعمية « اللغز هذه تعد المجرى الرئيسى للتحبكة . وتجعل بناء الرواية يقوم على المفارقة أو الحكاية الساخرة .⁽¹⁾ » والسبب في ذلك أن اللغز لا يتم تقديمه بطريقة جادة . ولكنه يقدم باعتباره عنصرا لإثارة الشك أو السخرية . أو وسيلة لطالب المؤلف القارئ بها . وأحيانا يؤكد المؤلف بطريقة متعملة وجود لغز في الرواية . والمؤلف لا يخفى وراء الأحداث لا متلاكه الحل ، كما يحدث في الروايات البوليسية

استمر - رغم تلك الظروف - في الكتابة . واستخدم في كتاباته المادة التى كان قد جمعها خلال فترة إقامته في أوسن وتكساس وجنوب أمريكا . ومن القصص التى كتبها خلال فترة السجن قصة « إصلاح باثر رجعى Retrieved Reformation » (عن جيسى ثانتين) وهى القصة التى تعرضنا لها فيما سبق . وتسمى إلى هذه السفرة قصص « ازدواجية هارجرافز Hargraves Duplicity » و « طرق للصير Roads of Destiny » وغيرها . في هذه القصص يتعد أو . هنري عن الحكاية الساخرة . وأحيانا يكون جادا وانفعاليا وعاطفيا . هذا هو الملح العام لمجموعته القصصية الأولى « الملايين الأربعة The Four Millions » (١٩٠٦) التى تتضمن قصصا كتبت في الفترة من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٥ . ومن الجدير بالذكر أن أو . هنري قد استمد من هذه المجموعة بعض القصص التى كتبت ونشرت في نفس الفترة . وذلك لأنه وجدها غير متلائمة مع المجموعة ككل . ومن المؤكد أن أو . هنري كان يسعى لتحقيق نوع من الترتيب يربط بين القصص على أساس أنها حلقات Cyclical ، وذلك حين قرر ضم تلك القصص في مجموعات . وهذا النوع من التنظيم يعكس - كما سترى فيما يلى - على وحدة الشخصيات الرئيسة في القصص ، مثل جف Jeff وأندى Andy في مجموعة « المبتز الرقيق The Gentle Grafter » وهى وحدة تؤكد هذا التنظيم وتسانده . وأحيانا يؤكد أو . هنري مثل تلك الصلة بين قصص المجموعة الواحدة بإطلاق عنوان « فصل » على كل قصة . وذلك ما فعله في مجموعتي « قلب الغرب Heart of the West » و « الدوامات Whirligigs » .

ولقد رتب أو . هنري أول كتبه على أساس الحلقات . وكان ذلك الكتاب هو رواية « كرنب وملوك Cabbages and Kings » التى نشرت عام ١٩٠٤ . وليس هذا الكتاب في الحقيقة رواية ملحنى الذى نفسه اليوم . ولكنه شيء يشبه بالروايات القديمة التى تتناول إلى حد كبير مع مجموعات القصص . أو هى « كورديدا مرفعة » كما يقول أو . هنري نفسه . تتضمن هذه الرواية سبع قصص . تعد قصة « الرئيس ميلا فلورس وجودين » القصة الرئيسة فيها . ثم أقصحت عناصر القصص الست الأخرى فيها (تحتل القصة الرئيسة الفصل الأول ، والثالث ، والرابع ، والخامس . والسادس ، والسادس عشر . فيما تحتل القصص الست الأخرى الفصول الثاني ، والسادس ، والسابع ، والثامن ، والتاسع ، والحادي عشر ، والثاني عشر ، والثالث عشر . والرابع عشر) وترتبط هذه القصص الست بأحداث القصة الرئيسة وشخصياتها بطريقة غيرمتكئة . وتكون قصصه القصص جيدي Geddie مثلا وكذلك قصة الزباجة التى تتضمن الرسالة (الفصل الثانى) كلاً مستقلاً تماما عن القصة الرئيسة ، وكل صلها بها تكن في صلقة جيدي وجودين وفى أنها يعشاه فى نفس المدينة - مدينة كوراليو . وما أسهل ما تسقط أثناء القراءة مثل هذه القصص والفصول للقصة على القصة الرئيسة . والمهم أن القارئ لا يدرك على وجه التحديد

في المهارة في إدماج أشياء متبادعة وغريبة وربطها ببعضها البعض وواضح جدا منذ البداية الأساس الشكل - الذي يشبه اللعبة - الرواية ، وواضح جدا كذلك أساسها القائم على المحاكاة الساخرة ؛ ذلك كله واضح في « القمعة » الانهلاكية التي يفرضها التجارواقي تنتهي بنوع من القصد اللغوي . « هناك إذن حكاية صغيرة من أشياء كثيرة لهاها تُلقي من الحيوان البحري آدانا صاغية لأنها تتضمن في الحقيقة قصصا كثيرة من أشياء كثيرة : عن الأحليّة والسفن والشع الأحرار وشجر السابال Cabbage Palms وعن الرؤساء لا للملك . هذا بالإضافة إلى الحب وبعض المكائد . في هذا الزحام تنتشر كميات من المولاترات الاستوائية ، ودولارات تسبب حرارتها من أكف المظلمين الملتبئة أكثر مما تستمتعها من حرارة الشمس المقددة . ويبدو الحياة نفسها - بعد ذلك كله - بارزة هنا بكل ما تتضمنه من كلام كاف لإرهاق أكثر الحيوانات البحرية ثثرة » . زها يشأ أو . هنري نفسه إلى بناء روايته ، ويضئ بالذكر الحب والمحاكاة والناصر الأخرى باعتبارها تليها لربط وكل هذه الأشياء الكثيرة »

ما .

وتظهر رواية « كرنيب وملوك » بعد علامة بارزة جدا في تاريخ القصة الأمريكية ، وذلك بالإضافة إلى ما سبق أن قلناه من نظرة بر للرواية . إن تتعلم هذه الرواية القائم على أساس الحقائق يذكروا بالأنكسار القديمة للرواية ، كما أنه يجد إلى أذهانتنا مفهوم القصة باعتبارها شكلا أدبيا وأساسيا وطبيعيا للنثر القصص . ولقد كان من المنطق - بهذا الفهم للرواية - أن يكتب أو . هنري قصصا يمكن ترتيبها بسهولة على شكل حقائق ، وذلك اعتمادا على العديد من سماتها وملامها . أما الشكل القصصى الضخم الذى يقوم على أساس دمج مواد متعارضة ، ويوجد على المهارة الفنية في الإسهاب في الفصول ولصقتها إلى بعضها البعض ، هذا الشكل القائم على أساس خلق مراكز متوترة ، وعقد متوازية .. الخ هذا الشكل لم يكن إطلاقا في إطار اهتمام أو . هنري .

٤ -

ورغم ما قد يبدو في عمل أو . هنري من تمسك ونجاسن - ورواية « مطال في رأى الكيميز - فهناك تليدب وانتقالات وتوترات جليدية باللاسلطة . فقد سيطرت على إنتاجه في السنوات التي تلت سجنه مباشرة (والذى نشر أيضا فيها بعد) القصص الماطفية التي تنمى عن بالمت علات نيويورك ، وغيرها من نمط «حكم جورجيا Gorgia's Ruling» . وبصفة عامة تنطق في إيداع أى كاتب الماطفية والكوميكية أو السخرية ، إذ يلقى كلاما في الوظيفة التي تقوم على التعارض والتناقض المشترك . هذا ما نجده في أعمال ستون وديكرز ، ونجده إلى حدنا في أعمال جورجول . ويصير هذا للتح بين الماطفية والسخرية في أعمال أو . هنري يوضح بارز يفسره أن اتجاءه إلى النادرة ذات النهاية المأجبة الحكمة البناء والتصميم كان انجاءا محمدا تعديدا دقيقا . ولذلك ترك قصصه الماطفية المتزعة من الحياة لدى القارئ انطباعا بأنها مجرد تجارب ، لأنها من حيث الفنية واللغة أخصف من القصص الأخرى ، فهي

المادية ، بل إنه على العكس من ذلك يذكر القارئ دائما بضموره . ونحن يذكر أو . هنري أن سميت القامض أن يظهر مرة أخرى حتى نهاية الرواية (الفصل الثالث) يضيف قائلا: « هذا ما يجب أن يفعله ، وذلك أنه حين أخرج قبل الفجر في يخته رابيلر Rambler حمل معه كل لفر كبير مستحيل ، حتى إن قليلا من أهل أنشوريا يمكن أن ينامروا ولو . بطرح مثل هذه اللفر » .

والخالف السيكلوجى غائب تماما ، فالتركيز في الرواية قائم على الأحداث لا على التجربة الداخلية . ولذلك يمر القارئ مرور الكرام على مشهد انتحار الرئيس . ولا يحاول أو . هنري تقريب آثاره من الشخصيات بلدرجة تكفى للإيهام بأنهم بشر أحياء ، فشخصيات الرواية دمي ، بمعنى أنهم يقولون ما يأمرهم المؤلف بقوله ، ويفعلون ما يأمرهم بفعله . وهم لا يعنون شيئا يتحتم أن يظل منها احتفاظا بسر اللفر ، وذلك لأن تلك هي إرادة المؤلف .

إن الخالف الأساسى للرواية بهذا المعنى بسيط جدا وشفاف . ومايرر وجود الرواية ويطلها هو اختلاط شخصية رئيس الجمهورية - جمهورية أنشوريا - بشخصية رئيس شركة تأمين الجمهورية. وهكذا قام اللفر على نوع من التلاعب اللفظي الذى يعد وسيلة شائعة عند أو . هنري ، هذه المصادفة البسيطة التي لا تحتاج في ذاتها إلى تحليل ، تحولت في مثل هذه الرواية إلى علة وميرر لكل الأحداث التي تقع فيها .

وتطرح النهاية حلا ذا ثلاثة جوانب : الأول أن ميلا فلورس لم يكن الرئيس الذى أمسك به جودوين ولم يكن هو الذى انتصر ، وكان الذى انتصر هو السيد واريليد . الثاني أن زوجة جودوين لم تكن هي المصلحة إيزابيل جيلبرت ، بل كانت ابنة واريليد . الثالث أن جودوين لم يستمر على التقود (كما أصر الشيطان « بلث Blythe » وكما يميل القارئ إلى الاختناع ولكنه أحادها إلى شركة التأمين . والجل القارئ هو الحل الذى يتوقفه القارئ من بين هذه الحلول الثلاثة . وهذا التوقع لا يعتمد فيه القارئ على السياق بل ينطلق في توقعه من تصور أن هذا الحل هو الحل الحصى . وعلى ذلك يصبح الحلان الأول والثاني مفاجئتين تامتين . وثم إشارات خفيفة موجودة في المقدمة - كما هو دأب أو . هنري دائما - ذكر فيها الحقيقة الغريبة ، وذلك « الشخص » (جودوين) الذى يتم لأسباب معينة بتظافة المقبرة ويوزورها دائما . وخلال قراءة الرواية يميل القارئ إلى رؤية اللفر في أى نقطة منها عدا النقطة التي يمكن فيها اللفر فضلا .

ورغم ذلك فالشيء الهام جدا بالنسبة لنا في هذه الرواية أنها مجموعة قصص موحدة . إنها رواية ذات بناء « مرقع » قائم على أساس مبدأ الترتيب على حقائق ، وهذا ما يفهم من العنوان نفسه « كرنيب وملوك » . هذا العنوان مستمد من قصة لويس كارول Lewis Carroll الشعرية المعروفة ، وفيها يفتح حيوان مجرى على الحار الأسنح إلى قصصه التي تنمى عن أشياء كثيرة كالأحليّة والسفن والشع الأحرار والكرنيب والملوك . وقد كتبت الرواية بطريقة شبيهة بطريقة الشعر الذى تعد فيه القوافى سيقا ، حيث تكن الفنية

الانقسام العنصري (التي يرد مرة واحدة عند أو. هنري) الذي يثير إمكانية تغير المصير أو تجنبه أو التحكم فيه وتشكيله .. وليس الجليد في هذه القصة بالطبع الفكرة نفسها ، الجليد فيها تركيزا من ثلاث حكايات مستقلة أعيرها الكاتب متغايرة . ولذلك لم يمين الكاتب فقط بتركها دون مبررات تربطها ببعضها البعض ، ولكنه لم يمين أيضا بإيداع أي إمكانية لصياغتها في كل مترابط . وعلى ذلك قدم الحكمة عارية في تنوعاتها الثلاثة المحتملة على شكل توازيات مجردة دون رابط يوحد بينها بطريقة أو بأخرى في كل موحد كما هو للفرضي عادة . ولأنه على سبيل المقارنة - مثلا - قصة تولستوي « ثلاث ميئات » التي قدمت متوازيات « السيدة والفلاح والشجرة » بطريقة مبررة في نسق مترابط من الأحداث على النحو التالي « التوقف في الطريق / السائق / حذاء الفلاح / الوعد بنصيب الصليب .. الخ » . أما أو. هنري فيقدم لقارته غالبا نمطا بنائيا يكون كل جزء فيه كلا مستقلا ، فالبطل يبدأ حياته من جديد في كل مرة . وينتقل للأمر كما لو كان المؤلف قد نسي أنه مات في الفصل السابق . نحن إذن نإزاء حكايات ثلاث تتمثل ببعضها البعض ، غير أن اتصالا لا يقوم على أساس مبدأ الترابط المتلى لمغامرات البطل « كما هو الأمر في روايات المغامرات » بل يقوم على أساس المقارنة والتقابل . وعلاوة على ذلك فوحدة البطل التي تفرضها الفكرة لا ترتبط بوحدة مصير . ويمكن أن تكون الرواية رواية مغامرات ، لو قلنا بتغيير نهايات الجزأين الأول والثاني (مع استثناء شخصية دايفيد حية) . وعلى العكس من ذلك فإن كل ما يحتاجه في رواية مغامرات لكي يموت البطل هو أن تخلف كل الأدوار والمساعدة (كما حدث بشكل واضح في إحدى روايات دوماس) .

ومع ذلك فإن جودة بناء هذه الرواية لا تقف عند هذا الحد ؛ فالحظ الرئيسي للبطل دايفيد منييو والأحداث قد انقطع مرتين بموته ، ثم استؤنف مرة ثانية . وبذلك اتفقت الترابط والاتصال الطبيعي . لكن المستوى التاتوي للأحداث يسير على نمط مألوف في نسق زمني مستقيم ، فلما ركض دى بويرتوي يسافر إلى باريس « الفرع الأيسر » ويشارك في مؤامرة ضد الملك « الفرع الأيمن » ثم ينجو بسبب هذه المؤامرة ، وتصادر كل أمواله ، ويبيع المسمى لأحداث بيع العاديات حيث يقع في يد دايفيد « الطريق الرئيسي » . وهناك بطل ثان لم تقدم حكاية في شكل أحداث مترابطة رغم أن تبدأ في خلفية الحدث الرئيسي مؤرعة في حلقات ، فينتهي حدث كيقف آخر . والمسمى نفسه بعد بطلا من نوع ما ، فهو ينتقل من يد لأخرى ، وفي كل مرة يقع في يد دايفيد . وعلى ذلك ثم اختلاط وتضارب غريب بين مستوى الحدث في القصة : المستوى الأول تقدمه قصة الماركيز وحكاية مسمى ، وهو مستوى يتحرك في الزمان بشكل حادى . والمستوى الآخر تقدمه الحكايات الثلاث التي تدور حول البطل نفسه . وهو مستوى يتحرك دون أدنى ترابط زمني داخلي . وهذه الحكايات تتم مقصدة على مستوى الحدث التاتوي عدة مرات . وفي كل مرة يلحق الإحسان الجديد الإحسان الذي سبقه ويبدده . وهكذا يفرق الكاتب قرائن « الاحتمال » ويتجاوز كل للبررات الفنية ليحل محلها « دعوى »

عادة ما تطول وتضقد التركيز ، ونهايات تأتى غنية لتوفقات القارئ فتتركه من ثم مليتا بالإحسان بعدم الرضا . هذه القصص خالية من التركيز ، وتضقد لنفنا إلى الظروف ، ونناوذا إلى الدينية . وقد يكون التصاد الأمريكيان مستصدين لرفع هذه القصص إلى مستوى يتجاوز كل ما عددها ، إلا أن هذا يتجسم بصعب أن نوافق عليه . إن المواطن الأمريكي عادة ما يملك نفسه وقت راحته في بيته للتأملات الأخلاقية الدينية والمعنوية ، ومن الضروري أن يجد هذا المواطن القراءة التي تناسبه . تلك هي عادته وتقاليد ، وهي ممة من سمات التاريخ القومي التي تحدها خصوصيات حضارته وطريقته في الحياة . إن الخوف من أي نوع من « الإباحية » في الأدب يعد عرقا تقليديا عند الأمريكيان ، حتى لو كانت تلك الإباحية من النوع الذي نجده عند موبسان . وأو. هنري أمريكي تقليدي في جوانب كثيرة فهو يعرض على مقارنته بيموسان قائلا بأزدهار إنه كاتب يأسى . ولأن هذه التقاليد الأمريكية في الحياة غريبة على القارئ الروسي لم تلق قصص أو. هنري الطاغية - التي نالت إعجاب الرئيس روزفلت - نجاحا عندنا .

ولنتك هذه الأحوال ، ولتركز اهتمامنا على إحدى قصص أو. هنري الأولى . وهي قصة تلفتنا بغرابة بنائها مما يؤكد طبيعة الإجازات الأولى : لاو. هنري في هذا المجال ، تلك هي قصته « طرق المصير » التي نشرت لأول مرة عام ١٩٠٣ . ولم تظهر مطبوعة في كتاب إلا عام ١٩٠٦ (في المجموعة التي تحمل نفس العنوان) وأحداث هذه القصة لا تقع في أمريكا ، بل تقع في فرنسا في القرن الثامن عشر إبان الثورة . والقصة تتكون من ثلاثة فصول يعد كل واحد منها في الحقيقة قصة مستقلة . يتأخر الشاعر القروي الذي يندى مينيو David Mignot قربه رسلا إلى باريس . والطريق الذي يسلكه ينتهى إلى تقاطع : « عند الطريق فراسخ ثلاثة ثم ينتهى إلى شيء غير ، فهناك طريق واسع إلى اليمين ، ثم فرع آخر من الطريق يندى يسارا . وقف دايفيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيسر » وتلا ذلك قصة منفصلة بعنوان « الفرع الأيسر The Left Branch » تنتهى بابتلاع طلفة من مسمى المركز دى بويرتوي Beauport الذي إلى وفاة دايفيد . يعقب ذلك مباشرة الجزء الثالث بعنوان « الفرع الأيمن The Right Branch » بادئا بنفس المبررات : « عند الطريق فراسخ ثلاثة ثم ينتهى إلى شيء غير ، فهناك طريق واسع إلى اليمين ، ثم فرع آخر من الطريق يندى يسارا . وقف دايفيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيمن » . وتنتهى هذه القصة الثانية أيضا بموت دايفيد في ظروف متغايرة وإن كان بنفس مسمى المركز دى بويرتوي . ويأتى عقب ذلك مباشرة الجزء الثالث بعنوان « الطريق الرئيسي The Main Road » بادئا بنفس المبررات الافتتاحية ، ولكنه ينتهى بعودة دايفيد إلى القرية بعد دقيقة من التفكير . تأتى بعد ذلك القصة الثالثة ، وتنتهى بانتجار دايفيد بمسمى وقع في يده مصادفة . وهذا المسمى كان ذات يوم في حوزة المركز دى بويرتوي .

تتمت هذه القصة في بنائها على فكرة « الطرق الثلاثة » ، وهذه الفكرة مؤنفة فولكورية تعبر عن حمية القضاء والقدر . يؤكد ذلك

تصمم وصفا مسهباً ومتلوها (وصفا لطريقة الحياة ولبيولوجية الشخصيات .. الخ) وهي النوع التقليدي الذي ساد الرواية الروسية في القرن التاسع عشر. لقد تجاوز الأدب الروسي الآن هذا النوع من الرواية، ويقوم الآن بتطوير نوع جديد. من هذا المنطلق بعد أ. هنري هاما جدا بالنسبة لنا، وذلك لأنه أنهى تطور الرواية الأمريكية في القرن التاسع عشر، وقادها إلى التنظيم على أساس حلقات. إن مجموعات أ. هنري تعد نمطا من قصص ألف ليلة وليلة، وإن كان ينقصها الإطار التقليدي العام الذي تقوم عليه ألف ليلة وليلة.

٥

كان أ. هنري مضطرا لكتابة قصص قادرة على إرضاء أذواق متنوعة، وذلك بحكم عمله في سوق أدبي، وارتباطه بشروط عقد، وحاجته لما يدفعه له الناشر. كان عليه أن يرضي أذواقا من نوع خاص كالأذواق الناشرين وقرائه الصحف اليومية. وقد كان يمكن لأي كاتب قصة أن يكتب قصصا مثل «حكم جورجا» و«يوم أجازة في حياة رجل ضرير Blind Man's Holiday» و«غيباب في سانتون A Fog in Santone» وتستعمل أصالة أ. هنري وعبقريته في قصصه الكوميدية والبيكارسك وقصص الحكاكة الساخرة، وتلك القصص التي تنتهي بنهايات مفاجئة غير متوقعة، وتتضمن حوارا ذكيا وتعليقا ساخرا للمؤلف. تلك هي القصص المزجة بالمفارقات الأدبية النابعة من حساسية المؤلف ضد الصيغ الجاهزة (الكليشيات) في اللغة، والنابعة من حساسية ضد البناء التقليدي للقصة. ولا يتعامل أ. هنري مع الفكاهة المباشرة كما يفعل مارك توين، بل تتحول النواذر دوما بين يديه إلى حكاكة ساخرة ولعب بالشكل، كما تتحول إلى مادة للمفارقة الأدبية. ويتصير أدق تأخذ النواذر شكلا جديدا يشبه أن يكون خلقا لنوع جديد. وفي تقليد القصة القصيرة نفسها تقليداً ساخرا يتفوق أ. هنري على الخالة، مذكرا القارئ بوسايت ستين في روايته التي تعتمد على الحكاكة الساخرة «تريسترام شاندي»

ولنبداً حديثنا عن لغة أ. هنري رغم أن اللغة جانب لا يدرسه القارئ الروسي بالطبع. كانت اللغة ذات أهمية قصوى عند أ. هنري. وقد يبدو من قراءة قصصه أنها مكتوبة على عجل دون جهد خاص لاختيار الكلمات، ودون اهتمام بمراسمتها وتنقيحها. وشكنا لنا جينينجر - صليبة التي ظلى ولها لم يعد سمجته - مدى معاناة أ. هنري في عملية الكتابة. فقد قضى ليلة كاملة في كتابة «حارس قصر الراين الصغير The Halbertier of the little Rheinschloss» ولم يته منها إلا ظهر اليوم التالي. يقسول جينينجر: «ناداني الساعة الثمانية عشرة وعشر دقائق قائلا: لقد تأخرت، إني في انتظارك» وحين دخلت الحجرة كانت المنضدة التي يكتب عليها مغطاة تماماً بقصاصات الورق، وعلى الأرض كانت ثمة قصاصات مكتوب عليها سطح يده. وحين سأله جينينجر إن كانت هذه طريفته دائما في الكتابة فتح أ. هنري درج مكتبته قائلا: «انظر، وأضار» إلى كومة مكدسة من الأوراق مكتوبة بخط يده، ولم يكن من عادة

عن إذن إزاء نمط خاص جدا من جمع القصص. ويمكن القول - إذا نذكرنا أن أ. هنري كان يكتب في ذلك الوقت روايته «كربن وملوك» - أنه كان مشغولا في تلك الفترة بشكل حاد بمشكلة الترتيب على أساس حلقات، وأنه كان مشغولا كذلك بمشكلة الربط بين هذه الحلقات فحاول أن يبتكر أبنية جديدة مستمدة من ذلك النوع الذي وجدناه في القصة السابقة. ويبدو أنه ملّ التجريب بعد أن حاول أن يجد مخرجاً من المأزج الخطية لرواية المغامرات والرواية البوليسية. وانتهى به الأمر إلى التخلي عن هذه التجارب، فبدأ في كتابة قصص مستقلة، ثم دمج بعضها في البعض الآخر بعد ذلك في شكل مجموعات وذلك بناء على وجود خصائص مشتركة بينها من نمط أو آخر. ولعل ظروف الإبداع الأدبي التي كان يحياها أ. هنري لعبت دورا ما في رفضه لمزيد من التجريب في مجال الترتيب على أساس حلقات، في ديسمبر ١٩٠٣ نشرت قصته «طرق المسهر» في أبريل من نفس العام) وقع عقدا لكتابة قصص أسبوعية في إحدى جرائد نيويورك. ومن الواضح أن فكرة الانتقال إلى أشكال فنية أخرى مترلة لم تفارق خياله، إذ يمكن في سيرته أن قال قبل وفاته بقليل إن كتابة القصة القصيرة لم تعد ترضيه، وأنه يفكر في كتابة رواية كبيرة وكل ماكتبته حتى الآن لا يعدو أن يكون نزوات، أو محاولات ظم، وذلك بالمقارنة بما سوف أكتبه في السنوات القادمة»^(٥).

ويمكن - كما سبق الإشارة - تتبع آثار الترتيب على أساس حلقات في مجموعات أ. هنري القصصية مثل «قلب الغرب» و«المبتز الرقيق» و«ليلة في المجموعة الثانية راويا ولجنا هو جيف بيرز. وتبدأ معظم القصص باستئلال للمؤلف، استئلال من ذلك النوع الذي يتناسب مع الحلقات بأسلوب الديكاميون الذي يبرر القصص التي تأتي بعده. وأحيانا يربط المؤلف - علاوة على ذلك - بين القصص التي يسمها إلى بعضها البعض على أساس من الموضوع الذي تناوله (وذلك كما فعل في افتتاحيته الاستهلالية لمجموعة «علم السزواج» The Exact Science of Matrimony)^(٥) وهي افتتاحيته تجاهلنا دائما الترجمة الروسية).

ولا تحتاج إلا لتوسيع هذه الاستنتاجات حتى تصبح إطارا عاما ذا طابع خاص، وبذلك يتحول ما بين أيدينا إلى شيء يشبه رواية البيكارسك إلى حد كبير، مع الاحتفاظ بشخصيات من أمثال جيف وأندى اللذين نراهما مشغولين بتجارة الخمر، ثم في خلد العمد، ثم في فتح مكتب للزواج وهكذا.

وقصة الحدث تنجذب بشكل طبيعي - في تطورهما - إلى الترتيب على أساس حلقات، وهذا نفس تاريخ تشكل رواية المغامرات القديمة (Lesage's Gil Blas) وبعد ذلك يتم إعادة توزيع عناصر التشكيل، وتتقل عناصر التعليل الثانوية للمقدمة لتلعب دورا تنظيميا بارزا. ويحول البطل إلى عنصر شكل منظم بعد أن كان عنصرا من العناصر التعليلية (أي كان أداة لربط الأحداث ومزجها ببعضها البعض) وتتغير بناء على ذلك وظيفته البتائية. ونتج عن ذلك رواية ذات حبكة ضمنية في نهايتها، ولكنها

أو هنرى أن يكتب مسودات لقصصه ، بل كان لا يبدأ الكتابة إلا حين تكتمل القصة في ذهنه ، وكانت عملية إصلاح اللغة وتنقيحها عملية مستمرة لا تكاد تتوقف : « كان أو . هنرى فنانا حريصا ، كان عبدا للقاموس يداوم على مراجعته ملتذاً باكتشاف أى ظلال لغافى الكلمات يمكن على أساسها أن يتجدد المعنى . وكان ذات يوم جالسا إلى مكتبه وظهروا لى . كان يكتب بسرعة خارقة ، كما لو كانت الكلمات تتدافع بشكل تلقى من قلمه . توقف فجأة وسكن لمدة نصف ساعة ، ثم استدار ، فاعترته النعشة إذ رأى لا تزال هناك فقال : (هل تحس ظمأ ؟) لم تتناول مشروبا) قلت له وقد بلغ منى الفصول أقصاه : (أليكون رأسك غاليا حين تجلس هكذا ؟) ويبدو أن سؤالى وجد هنرى في نفسه ، فقال : (كلا ولكن على أن أوازن بين معانى الكلمات) ويذكر جيتنجر في مكان آخر أنه قضى عدة ساعات في غرة أو . هنرى منتظرا إياه لينهى كتابة إحدى قصصه : « كان يكتب بسرعة فائقة ، وأحيانا يكرر الصفحة بعد أن ينتهى من كتابتها مباشرة ثم يلحق بها إلى الأرض . وبعد ذلك ، يواصل الكتابة دون توقف . وقد يجلس صامتا لمدة نصف ساعة متواصلة في حالة من التركيز » .

معنى ذلك أن بناء القصة كان يكتمل في ذهن أو . هنرى من بدايتها إلى نهايتها (أو لقل هنا من نهايتها إلى بدايتها) وذلك قبل أن يجلس ويشرح في كتابتها . وذلك أمر يمدحمة مميزة للقصة القصيرة (راجع آراء أو وستيفنسون الذى أشعرا إليها سالفا) كما أنها صمة مميزة لأو . هنرى نفسه أيضا . وكل ما كان يفعل أو . هنرى حين يجلس إلى مكتبه هو أن يعالج الطفايح من جانبي اللغة والسرد . وأى نوع من العمل هذا ؟ وعلى أى أساس يتم ؟ وأى وسائل إمبريائية كانت تستخدم ؟ كان المبدأ الأساسى عند أو . هنرى تخاضى الصيغ الأسلوبية الجاهزة (الكليشيات) ومصارعة العادات الكتابية التقليدية والأسلوب المتق للألوف ، وتعرض الأسلوب الرفيع للسخرية . وقد أدى هذا بأو . هنرى إلى استخدام واسع للغة الدارجة في روايات الجرائم ، وإلى تجنب مطرد للكثف ، وإلى تخفيف مستمر للصورة التى تتبع لمكاهتها من قرباتها وعدم توقفها .. وهكذا . وعند أو . هنرى دائما اتجاه للسخرية من بعض الأنماط الأدبية الشائعة . وهي سخرية تودى إلى إبراز المبادئ التى يتعمدها هو في كتابته . وقد أدت به هذه الطريقة في إحدى قصصه ودعى أجس نبضك Let me Feel Your Pulse إلى أن يشير إلى أسماء بعض الكتاب . يقول بعد وصف عملية الفحص التى قام بها الطبيب للمريض : « أراهن أن هنرى جيمس كان يمكنه أن يجتاز الاختبار الطبي لو استخدم عبارات وكلمات مثل : حملى - جدلا - غير مشغول - ظاهرى - أو من الأفضل بعد ذلك - في اتجاه الآن - غير مبطل - لو كان الأمر كذلك - خليج سيال مجاور - الآن - عاقدا - أو بطريقة تسترعى انتباهك بالأحرى - ضمعا فوق أصبعى المرفوع » (وذلك إشارة إلى تعقيد أسلوب جيمس وتبنيقه .) ويقول في نفس القصة واصفا سلسلة من الجبال : « كان الوقت قرب الشفق ، تستامت الجبال إلى مستوى وصف الآتمة مورفي Miss Murfee لها » .

في مثل هذه اللواضع ، وسحين يتطلب تطوير السرد أو التقليد وصفا خاصا ، ينتز أو . هنرى الفرصة ويحولها إلى مغارة أدبية . وفى الوقت الذى يستغل فيه بعض الكتاب أمثال هذه الفرص لاستعراض فصاحتهم ، أو لإعطاء القارئ بيانات تفصيلية عن الشخصيات وطابعها ومظهرها الخارجى وملابسها وتاريخها ، يميل أو . هنرى للإيجاز والسخرية إلى أبعد حد : « عاد الصيوز يعقوب سبراجينز Jacob Spraggins إلى بيته في التاسعة والنصف مساء مستقلا سيارته . وعليك - بكل أسف - أن تحسن أنت طرازها ، فسأعطيك وصفها غير مدح . لو كانت هذه السيارة إحدى السيارات العامة لكان ممكنا أن أصف لك قوة محركها وعدد إطاراتها الشائفة » (ليلة في جزيرة الصرب الجديدة A Night in New Arabia) . هذه هى طريقة أو . هنرى الخطية . وتم تخرج آخر من نفس النوع في وصف البطل . يقول أو . هنرى : « سوف أجهز حيا بطوى عليه إحساسك بالفصول نحو المظهر الخارجى لإنسان غريب ، من تطفل ، وأعطيك ، وصفا مقبولا له : الوزن ١١٨ رطلا ، الشعر خفيف ، والمزاج عادى ، الطول خمسة أقدام وست بوصات ، السن : ٢٢ عاما . يرتدى حلة ثمينا عشرة دولارات ، مصنوعة من صوفى لون نسيجه أزرق مع ميل للانضمار . في جيبه مفتاحان وثلاثة وستون سنتا . ولكن لا نسى الظن فلماذا الوصف رئين التحليل أو الإنذار العام بأن جيمس إما مفقود أو ميت . « ماذا تريد ؟ What you want » . وتعتمد المفاخرة على المحاكاة الساخرة ، فيتظاهر أو . هنرى بالإطباب :

« وكانت إيلين Ileen على وجه الدقة تركيبا نباتيا ، ينطفا عطرلى خالص ، ويحيط بها جو بخورى شاف ، كُتب لها يوم هبوط آدم من الجنة إلى الأرض . كانت شقراء ، مزجما فى القراولة والفرخ والكريز وسوامهم . كانت عيناها واسعتين متباعدتين ، تتميزان بهوده يشبه الهدوء الذى يسبق العاصفة التى لا تهب أبدا . بيد أن الكلمات فيها يبدو لا تقفى في وصف الجميل (مهاكان ثمينا) . إنها كالوهم » (يتولد في العينين) هناك أنماط ثلاثة للجبال ... كُتب على أن أكون واعظا ، فلا أستطيع أبدا أن أكمل قصة » (قاعدة متفاته A Poor Rule)

ووسيلة المحاكاة الساخرة التى تعتمد على استبدال لغة التقرير الرسمى بلغة الوصف الأدبى - كما في المثال السابق - وسيلة يوظفها أو . هنرى بشكل دقيق منظم في قصة «تقرير المجلس ألبلى A Municipal Report » . وتعد القصة بشكل عام - مع التجاوز والتساهل - قصة سجالية Polemic كتيبت ردا على تأكيد فرانك نوريس أن في الولايات المتحدة ثلاث مئات فقط تصلح «مدنا قصصية» هى نيويورك ، ونيو أورليز ، وسان فرانسكو ، على حين أن مدن شيكاغو ويافو وناشيفيل ليس فيها ما يثير كاتب القصة . وعلى ذلك تدور أحداث هذه القصة في ناشيفيل فعلا . وبدلا من أن يصف أو . هنرى للمدينة بدرجة في القصة منقطعات من دليل يتعارض أسلوبه بالطبع مع أسلوب الوصف الأدبى المؤلف . وإدراج مثل هذه المقطعات داخل القصة يجعل

ومن الغريب أن المفهوم الأخير الذي أطلقنا دائما عند الرومانسيين الأوائل (في خاتمة قصة تورجنيف «ماوى النبلاء») والذي يستخدمه هنري أو ميروا للتلفظ والصمت reticence - هذا المفهوم يقوم بوظيفة أخرى في قصص أو. هنري، تلك الوظيفة هي تحليل وتبرير غرابية ما تقوله الشخصيات في حالة ثورتها أو تفعله، وتلك غرابية ذات طابع أدبي

وتجدر الإشارة بصفة عامة إلى أن الأداة الأسلوبية الأساسية عند أو. هنري (والتي تظهر في بناء الحركة والحوار) هي الاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد ولا يبدو عليه الترابط. ولهذا لا نجد كثيرا من الكلمات والأفكار والموضوعات والمشارع غير الترفقة. معنى ذلك أن المفاجأة وكسر التوقع إحدى أدوات الحكاكة الساخرة. وهي أداة تقوم بدور المبدأ المنظم في الجمل. ولذلك لا يكون غريبا أن يدلل أو. هنري جهدا لتجنب الوصف النظم الفائق. وليس غريبا أن يتحدث أبطاله بطريقة شاذة تماما. وفي هذه الأحوال تصبح اللغة مبررة بمجموعة من الأسباب والظروف.

ولقد قدم لنا أو. هنري دراسة من نوع ما عن الكيفية التي يتحتم أن نتحدث بها الشخصيات حين تكون واقعة تحت تأثير انفعال ما. وهي دراسة قلسمها لنا في قصة «اختيار البودنج Proof of the Pudding» وهي قصة نجملنا نستعيد «الجلد» القديم بين الناشر أو محرر الجريدة وبين الكاتب. وكان أو. هنري يميل إلى وصف علاقته بالناشر والمحررين وصفا ساخرًا. نفراً في قصة «خلطة خفية» التي سبقتنا الإشارة إليها ولسام دوركي علاقة بفتاة (لو كنت أنوي بيع هذه القصة لجلطة متخصصة في نشر القصص لنحتم على أن أقول: «يبيع بعلاقته بنظريته»). وفي قصة «اختيار البودنج» يلتقي كل من الناشر وكاتب القصة في حديقته عامة: يرفض الناشر رفضاً قاطعاً ما يكتبه الكاتب متعللاً بأنه يقلد النمط الفرنسي لا الطبع الإنجليزي. ويشتمكان في جدول نظري، فيستد الناشر الكاتب منها إياه بأنه يفسد قصصه في ذروتها. لكنك تصد كل حبكة تلك الضربات الرتيبة السطحية من فرشة قلمك تلك الضربات التي طالما شكوت منها لك. ولو تساميت إلى مستوى القصة الأدبية التي تصل إلى مشاهلك الدرامية، وسممتها بالأكوان الزائفة التي تتسللها السخافة أو أعاد إليك ساعي البريد هذه الأقرف الضمخة التي ترسلها إلى الناشرين فيردونها إليك». ويرد الكاتب شارحاً نظريته الخاصة «ألا يزال ذهنك متعلقاً بهذا التصور التقليدي للدراما! وتتوقع حين يتلفظ ذو الشارب الأسود الفتاة ييسى Bessie ذات الشعر الذهبي - تتوقع أن ترى الأم راكبة وقد رفعت يديها إلى السماء والضمه مسلط عليها وهي تهتل قائلة: (فتشهنى أيتها السماء لئن لم أتوق طعم الرضاة ليل نهار حتى يقع قفل انتقام الأم على رأس الوغد قاضي القلب) ! سأعبرك بما تقوله الأم في الحياة الحقيقية، إنها ستقول: (ماذا؟ ييسى خلعها رجل غريب؟ يا إلهي! المصائب لا تأتي فرادى. ناولي بكم إحدى الأخرى) يجب أن أسرع لإبلاغ الشرطة. كيف حدث أن لم يكن منها من يرعاها؟ أريد أن أعرف: كيف؟ أبعد عن طريق يحمي السماء وإلا

طابع الحكاكة الساخرة. يصل الراوي للمدينة مستقلاً القطار وكل ما استعظت رؤيته من خلال حركة التوافد خطان من المنازل الممتدة. تتكون المدينة من متقطعة تبلغ مساحتها عشرة أميال مربعة. وتبلغ طرق المدينة حوالي ١٨١ ميلاً منها ١٣٧ ميلاً مرصوفة. وبالمدينة محطة للمياه تكلفت مليونين من الدولارات. هذا علاوة على الخط الرئيس الذي يبلغ طوله ٧٧ ميلاً.

ويجري حوار بعد ذلك بين الراوي وإحدى الشخصيات: «قلت له وأنا أتمد للرحيل (وهو وقت لا يجتمل سوى بض لللاحظات العابرة): «إن مدينتكم مكان هادئ منزل يجب أن أعترف بذلك. إنها مدينة ساكنة لا يقع فيها ما يعكر الصفو، والحياة فيها عادية وأنيقة. إنها تعتمد على تجارة المواقد والأواني الخزفية مع الغرب والجنوب، وطواحينها تعمل بطاقة توريد على ألى يرسل من الدقيق».

وقد أشار النقاد الأمريكيان منذ فترة طويلة إلى هذا الاستخدالم الساخر الذي يعتمد على حكاكة بعض المقتطفات، والذي يعد إحدى وسائل أو. هنري الأسلوبية الدائمة. ينقل أو. هنري نصوصاً عن تينيسون وسينسر وغيرهما معطياً لمعانى كلماتهم دلالات جديدة، ومبدعاً منها بعض التوريات، لهذا إلى جانب أنه يشوه - من عهد - أجزاء من هذه المقتطفات، وهكذا. وما يؤسف له أن القارئ الروسي لا يدرك كل ذلك كما هو الحال دائماً مع الأهل للترجمة، وخاصة في قصص الجرائم التي يعتمد أو. هنري فيها على الجهل اللغوي للمتكلم (الأمر الذي يؤدي به للخلط بين المصطلحات العلمية وبين غيرها من الكلمات، وذلك مثل استخدام مصطلح تحت جلدي hypodermal «بدلاً من كلمة افتراضي hypothetical».

وغالباً ما يكون سلوك الشخصيات عند أو. هنري سلوكاً غير مأولف في الكتب ويؤكد المؤلف نفسه أحياناً هذه الغرابية في سلوك شخصياته. يستمد بطل قصته «خلطة فنية A Technical Error» واسمه «سسسام دوركي Sam Durkee» لتقيام بعمل انتقامي دموي (ونظراً وموتفة تقليدية في التراث القصص الأمريكي): «أشجع سام من حبه مطوارة ذات مقبض مصنوع من العظم. استلها ثم أزالها بها قطعة من الطين الجاف كانت عاقلة بعذاته الأسير. ظننت في البداية أنه سيقسم - على حد المطواة - أن يأخذ ثأره، أو أنه سيتول عليها، لمتة الفجر، ذلك أن قصص الثأر التي قرأتها أو التي قرأت عنها تبدأ هكذا عادة. ولكن يبدو أن هذه القصة تقدم معالجة جديدة للموضوع، ومعنى ذلك أنها متلافق الاستعجان من المتفارة أو عرضت على خشية المسرح. تحدث سام خلال سيرة عن المطول المتروك للمطر، وعن غم اللحم، وعن الكؤوس الموسيقية. وإذا استمعت إليه وإلى حديثه فلن يخطر أبداً على بالك أن يكون له على وجه الأرض أخ أو حبيب أو عدو. وتم موضوعات لا تتوسعها الكلمات حتى في الطبعات غير المختصرة من الأعمال».

إلى إنجاز أو. هنري باعتباره نقطة من نقاط الدروة التي وصلت إليها القصة القصيرة الأمريكية في القرن التاسع عشر. لقد كان كاتباً وثاقداً وصاحب نظرية ، وهذه خاصية لم تتحقق إلا في عصرنا الذي تحل تماماً عن المفاهيم الساذجة عن الكتابة باعتبارها عملية «لا وعية» يحدك شئ فيها على «الإلهام» وعلى ما «بدائل نفس الكاتب أو الشاعر». وربما لم يتكرر - منذ لورانس ستيرن - مرة أخرى كاتب الحكايات الساخرة الذي يمتلك مثل تلك المعرفة الدقيقة بحرفته ، والذي يحاول مرة بعد أخرى الاطلاع على أسرار هذه الحرفة كما فعل أو. هنري .

وتبقى بضع كلمات إضافية عن أسلوب أو. هنري ، فسرده دائماً مطهر هازل . وكاتبه مرصعة بالاستعارات التي لا تستهدف إلا إرباك القارئ ، أو الترفيه عنه بعقد مقارنات مفاجئة وغير متوقعة أديبا . ولا تعتمد هذه الاستعارات على الصيغ التقليدية بل عادة ما تناقض «المعايير الأدبية» ، ذلك أنها تهدف إلى تحقير المستعار له ، الأمر الذي يؤدي بها إلى كسر مشكلة جمود الأساليب وتحجرها . وينطبق هذا الكلام بشكل أعمق على الفقرات الوصفية بصفة خاصة ، وهي المواضيع التي يتجلى فيها النحى الساخر لأو. هنري كما سبق أن رأينا . يقول في وصف مدينة مثلاً : «رغم أن أضواء الشفق لم تكن قد ظهرت بعد ، فقد بدأت الأضواء تغمر المدينة كما يتدفق الفشار من مسقاة عسبقة» (هناك الموسم Compliments of the Season) . ولا حاجة بنا لإعطاء أمثلة أخرى ، إذ يمكن للقارئ أن يلاحظ بسهولة أن الوصف الأدبي التفصيلي والمجد لأى شئ «يأى كان يمثل قبة الغيبة من وجهة نظر أو. هنري . ولا اختار كاتب مبتدئ يقوم بدور الصديق في قصة (نار الجحيم The Plutonian Fire) » يقترح عليه أو. هنري مائل «هب أنك تكذب مقالاً وصفيًا ... مسجلاً انطباعك عن مدينة نيويورك كما تراها من فوق كوبري بروكلين . المنظور البكر الـ «مقاطعة بيتت Pettit قالنا : «لا تكن غيباً» ، وهيا نشر بعض البيرة» . هذا أمر عادي جداً عند أو. هنري في الفقرات الوصفية وفي السرد . وأو. هنري - علاوة على ذلك - يدخل في حوار مع قارئه لا لإيهامه بأي اتصال بينه وبين القارئ ، أو بأى اتصال بينهما وبين الواقع ، بل يؤكد بشكل مطلق دوره كاتباً ، ومن ثم لمعالجة القصة من منطلقه الشخصي الخاص ، لا من منظور راءو غير شخصي . وأحياناً يستخدم أو. هنري روايا خارجيا (كما في قصص الجريئة) وخاصة في تلك الحالات التي يستخدم فيها اللغة الدارجة بهدف اللعب بالكلمات وما أشبه .

وإذا كان هذا هو النظام السردى عند أو. هنري فالخوار ليس كذلك ، ذلك أن الحوار يؤدي دوراً هاماً في الأسلوب ، وفي التأثير الذي تحققه الحكمة . وتعرض دينامية الكلام في الحوار - بشكل طبيعي - إلى الإيجاز في السرد وفي التطبيقات الوصفية . وللحوار في قصص أو. هنري علاقة مباشرة بالحبكة وبالدور الذي تقوم به الشخصيات في القصص كذلك . ذلك لأنه حوار غني في تنغيته ، سريع الإيقاع ، غامض ومليء بطريقة ما . وأحياناً يقوم الحوار على

فل أنتهى أبداً .. أوه . كلا ليست هذه القبة ، بل الأخرى البنية اللون ذات الشرائط الخمرية . لا بد أن يسي جئت ، إنها عادة نتجّل من الغفء ، هل البودة على وجهي أكثر من اللازم؟ يا إلهي كم أحس بالضيق ، ويستمر الكاتب دلو Dawe قالنا : هذه هي الطريقة التي ستكون بها الأم ، إن الناس في واقع الحياة لا يرتضون في الأزمان الانفعالية إلى عالم الشعر المعلوم الخاص . إنهم ببساطة لا يستطيعون التحليق في هذه العوالم . وإذا كان عليهم أن يتحدوا أصيلاً في مثل هذه الأحوال ، فإنهم يستخفون مفردات اللغة نفسها التي يستخدونها كل يوم ، ولكن كلماتهم وأفكارهم تتخطأ أكثر ، هذا كل ما في الأمر وفي إحدى القصص التي يتجادلان حولها - الناشر والكاتب - تكشف الزوجة - عن طريق خطاب - أن زوجها قد هرب مع امرأة تعمل مانيكيا ، فتقول : «طيب ، ماذا تعتقد في ذلك؟» ويعلم الناشر ساعطاً : «كلمات غير ملائمة على الإطلاق ، كلمات جنية ... فلم يحدث أن تفوه كائن إنسانى بمثل هذه التصريحات للبنلثة وهو يواجه مسألة مفاجئة» . ويذهب المؤلف إلى عكس ذلك فيقول : «ليس ثمة من يتدفع في حديث رنان طنان وهو يواجه أزمة حقيقية . رجلا كان أم امرأة . إن الناس يتحدون بطريقة طبيعية ، بل ربما تحدثوا بطريقة أسوأ من العادية» . وتتبع فكاهية القصة من أن كلا من الناشر والكاتب يجد نفسه عقب هذا الجدل مباشرة في ورطة «درامية ممثلة» في نفس الوقت . ذلك أنها ذهبا إلى مسكن الكاتب بعد أن فشلا في التوصل إلى أى اتفاق حول خلاصتها النظرى . وهناك وجدنا خطاباً علما منه أن زوجها قد هربواهما . وكان رد فعل كل منها (من الوجهة العملية) منافساً لما كان قد طرحه نظريا . سقط الخطاب من يد الكاتب ، وغطى وجهه يديه المرتمتين باكياً بصوت مؤثر صيغ : «يا إلهي ! لماذا سيقطن في هذا المكان؟ فليكن الإخلاص واجب - أعدل خطاباً سناك - أقوالاً ساخرة يتفوه بها الشياطين والحفرة ما دامت قد شدعتنى» . وأخذ الناشر يتحسس أحد أزرار سفرته وهو يتحتم من بين شفتيه الشاحيتين : «أليس هذا هو الجحيم في رسالة ؟! ألا يلى على كل أم رأسك من شامق ؟! أليس جحياً ١٢ أليس كذلك ؟! » . إن الخنى الساخر الذي تضمنته القصة يتوجه بصفة أساسية ضد اعتاد الكاتب على تقليد «الحياة الواقعية» ذلك أن المنوع دائماً أن يُعترض بأن الأشياء (في القصة) «ليست كذلك» (في الحياة) . وهو الاعتراض الذي نتوقع ضرورة أن يكون الناشر قد صدورها به رأس أو. هنري حتى دفعوه إلى حالة من السخط والتبرم ، جعلته يذهب إلى جواز وقوع كل شئ في الحياة .

ومن السمات المميزة لثروة الحكايات الساخرة عند أو. هنري تعامله كثيراً مع مشكلات أدبية كموضوعات لقصصه . ويتنزه الفرصة ليليل بأرائه الساخرة حول مضغلات الأسلوب ، كما يورد آراءه في المحررين والناشرين و مطالب القراء هنا وهناك وهكذا . وبعض قصص أو. هنري تذكرنا بالسوناتا المعروفة التي كانت شائعة في فترة ما ، والتي تعتمد على الحكايات الساخرة ، وتدور حول عملية تأليف السوناتا . وتتمثل مثل هذه الأعمال عن وعى أو. هنري العميق بعدا بالثرات ومعضلات الشكل الأدبي . وتؤكد ما نذهب إليه من النظر

بما كى صيغة لغوية جاهزة (كليشه) وليبرز التقليدية في الفن ويعرّتها ، أو لكي يكشف عن الكيفية التي تترابط أجزاء القصة بها . ويتدخل المؤلف مرة بعد أخرى في أحداث القصة مناقشا القارئ مناقشة أدبية ، وحوالا القصة إلى رواية مسلسلة تتسلل إلى كل الأجزاء المكونة لها عموما تعليقات من ذلك النوع .

وتعرض الآن لمناقشة تفصيلية لإحدى قصصه لرى النسق العام للمفارقة الأدبية واللغو عند أو . هنرى . إنه نسق يعتمد على وعلى أدوات البناء التقليدية ، ويقوم على تعريتها في الوقت نفسه . تلك هي قصة « ليلة في جزيرة العرب الجليدية » (٧) وهي تبدأ بمقدمة طويلة يُعَمِّقُ المؤلف فيها موازاة بين هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة وبين الحسين من الأمريكان (وذلك موضوع أثر عند أو . هنرى) ، وينهى أو . هنرى مقدمته بقوله : « غير أن هناك الآن عشرة سلاطين لشهزاد ولحده تعتبر أغل من أن تخاف من وز القوس . ونتيجة لذلك يتوقف فن القص » . وعلى ذلك قصة عجيبه العنوان ، هي قصة « الحليسة الذى هذا ضميره The Caliph who Alliviated His Conscience » . والقصة تبدأ

فضأة على النحو التالي : « خلط يعقوب سراجز لنفسه بعض الويسكى بلالة للملحن فوق غوانه البوطي » . ومع ذلك يكشف المؤلف عن نفسه في البداية مطلقا : « وهكذا بعد أن جلبت انتباهك بأكثر وسائل المهنة القم ، سيتوقف سير أحداث القصة برعة ، وأتركك لتأمل بشئ من التلذذ سرية ذاتية مقتضية بدأت منذ خمسة عشر عاما » . ويظهر صوت المؤلف مرة أخرى بعد تلك السيرة المختصرة لسراجز : « ها نحن قد قد اتينا ولأنا نملك المال بعد . أليس كذلك ؟ لقد سبق لك أن قرأت سيرا ... ولكن دعنا نكن متاهقين » . ويجمع المؤلف ذلك ببعض التفاصيل القليلة عن ماضي سراجز . وتستلشي تلك التفاصيل استطرادا قصيرا عن الخلافات الزوجية ، استطرادا ينتهى بهامه الكلمات : « كننا قبل كل شئ »

بشر : الكونت تولستوى ور . فيتزسيمونس R. Fitzsimmons وبيتران Peter Pan وبقية الناس . لا تفقد صبرك ، إذ يبدو أن القصة تتحول إلى نوع من المقالة الأخلاقية تتوجه للقارئ المثقف . وتأتى بعد ذلك بقية سيرة حياة يعقوب ، أعنى أحداث حياته التي تلى مباشرة تلك الأحداث التي أفضحت بها القصة .

بعد ذلك تظهر سيليا ابنة يعقوب « سيليا هي البطلة . وإذا كان وصف الكاتب لها يفل خيالك فلك مطلق الحرية أن تصفها بنفسك » . تتجلب سيليا إلى كاتب في محل للبقالة ، وتتحدث في ذلك مع خادمتها أنيت Annette ، وهي شخصية لها اطلاع واسع على القصص الرومانسى . صاحبت أنيت : أه يا حلوونى ! أليس ذلك رائعا .. إنه شيب بما حدث وللولوين Lurline « السرا » . أو « الوبز Wrongs صانع العراوى » أقسم لك أنه سيتكشف عن كونت » . وبدلا من وصف صليحة للمازلة ، يرى أو . هنرى أنها « مسألة شخصية لانخص الأدب العام » بل يجب أن توصف بشكل تفصيلي منظم في إعلانات للمشروبات المقوية ، وأن توصف كذلك في القوانين السرية للجنح النسالى من جمعية مصيدة

أساس الفثرة المتوردة ، أو سوء الفهم بين المتحاورين . وهذا لا ينمكس على الأسلوب فقط ، بل ينمكس كذلك على الحكمة . تتحدث فتحة في قصة « العنصر الثالث The Third Ingredient » عن النهاية الصعبة لرحلتها (حيث كانت قد ألفت بنفسها في النهر يأسا) ، وفي نفس الوقت تقوم فتاة أخرى بتجهيز طاجن البطاطس باللحم البقري . تصير الفتاة الثانية عن أسفها لأنها لا تجد بصلا تضبه في الطاجن . تقول سيليا Cecilia وهي ترتد :

« لقد أوشكت على الفرق في ذلك النهر اللعين

قالت هيتى Hetty :

« لابد من إضافة بعض الماء إليه ، أعنى للطاجن . سأتى ببعض الماء وأضعه في القلاة .

قال الفتان : إن راحته شهية . واعترضت بيتى

« هذا النهر الشاى العفن اللعين ! إن راحته عندى بمثابة رائحة مصانع الصابون ، أو رائحة كلاب الصيد الملبطة .. أوه إنك تمنين الطاجن . أغنى لو كانت عندنا بصلة واحدة له .

وتم حقيقة هامة لها صلة بما نحن بصدده في هذه القصة ثم نوع من الموازاة بين دور البصل في الوجبة التي يتم إعدادها (طاجن اللحم والبطاطس) وبين دور الشاب الذي يظهر في نهاية القصة (ووى يده بصلة) . وتتضح هذه الموازاة في السطر الذى تقوله هيتى وتنتهى به القصة . وفي قصة أخرى بعنوان « فدية مالك The Ransom of Mack » يتبادر إلى ذهن صديق مالك . وبناء على هذا الفهم قام الصديق بتدبير خطة مقددة تستهدف منع هذا الزواج . ولكنه اكتشف في النهاية أن عبارة مالك « على زواج الفتاة التي مرّت الليلة » بالإضافة إلى كلماته وكلمات العروس اللاحقة لهذا القول ، لا تعنى سوى أنه الشخص الذى سيحدد مراسم الزواج بنفسه ، وذلك في غيبة وجود أى شخص مناسب للقيام بذلك .

وبذلك خضعت القصة القصيرة للتجديد على يدى أو . هنرى ، حتى أصبحت معه تأليفا متميزا عن القصة المسلسلة والحوار للمهاوى أو الكوميدى .

٦

ونعود الآن إلى ولع أو . هنرى بالمحاكاة الساخرة وذلك من أجل اكتشاف المبادئ والوسائل البنائية العامة عنده من خلالها . ولقد سبق الإشارة إلى اتخاذ أو . هنرى الأدب موضوعا لتصور حوله بعض قصصه ، وذلك ببناء هذه القصص على مناقشة بعض المشكلات النظرية المتعلقة بالأدب . وهذه القصص يمكن التعامل معها باعتبارها أمثلة مستقلة يكشف لنا أو . هنرى من خلالها عن مبادئه وعن تفهده للأنماذج المحلية وهكذا . ويعلق أو . هنرى دائما على تطور الحكمة حتى في الأشياء البادية جبا ، ويتنزه كل فرصة لكي يقدم لقارعه مفارقة أدبية ، لكي يحطم الإيحاء بالصدق ، ولكي

الخيانة القديمة Woman's Auxiliary of the Ancient Order of the Rat

الأعمال الهلينة وصفا لمراحل معينة من عملية المغازلة وذلك دون الدخول في منطقة أشمة إكس ، أو الدخول في المناطق التي يحرمها القانون .

وأخيرا يستأنف أو . هنري القصة من نقطة البداية « الأمر الذي يؤكد تصور أن بعض القصص تتحرك على شكل دائرة ، مثلها في ذلك مثل الحياة ، ومثل الكلاب الصغيرة حين تسقط في بئر . ويصير بأسي واختصار أن تأتي بعض الضوء على كلمات يقوب . » بذلك تضح الكلمات التي قلنا في البداية « حتى أبواب الجسم ، لا بد أنها تلك الآلاف العشرة من الفولارات . وإذا أمكنى تسوية الأمر سحلت المشكلة . » يقوب يريد أن يرد التقود إلى ورة صاحب النجم الذين سبق له أن خضعهم : « والآن لا بد من حدث سريع ، لقد بلغنا أربعة آلاف كلمة دون أن نُدرك دمة أو نطلق سدس أو نقال نكتة . أو تكسر خزانة أو حتى زجاجة . » ويبدأ يقوب بنه عن ورة صاحب النجم السيد هيو ماكليود Hugh McLeod . ونعرف بعد فترة ومقابل منذ البداية أن اسم يقال هو توماس ماكليود « هل تذكر المزي ؟ ! كلانا يعرف بالطبع أن توماس سيكون الوراثة . ولعل أنضيت الاسم . ولكن لماذا احتفظ بسر حتى النهاية ، فلأتركه يكشف في الوسط حتى يستطيع القاريء التعرف عن قراءة القصة عند هذا الحد أو أراد ذلك . »

والقصة كلها مبنية على هذا النوع من اللعب المستمر الذي يعتمد على المغازلة وإبراز الوسائل وكشفها . وقد يبدو أن أو . هنري قد سلك « النهج الشكل » وأنه خضع خضوعا تاما ليفكرو شكولوفسكي . والحقيقة أن أو . هنري عمل صليبا . وراعى بقر . وصرفا في بنك . كما أنه قضى ثلاث سنوات في السجن . وكلها مقومات من شأنها أن تشكل كاتباً من النوع الذي يحرص على تقديم « شرعة من الحياة ، في أعاليه . ويتصدى - بالإخلاص قبل الحلق - للحدث عن مدى الظلم الذي يعم وجه الأرض . والواقع أن أو . هنري أعطى قيمة للفن أرفع من القيمة التي كان يعطيها له ثناء وزلت .

إن ما ناقشناه حتى الآن ليس أمرا استثنائيا أو نادر الوقوع في أدب أو . هنري ، بل هو النظام المتداد في قصصه . وثقة عنصر أساسي في القصة يظهر عامة عند أو . هنري - « مثل تقرير المؤلف عن ماضي شخصية ما (تقديم Vorgesichte) - مصحوبا في الغالب بمغازلة أدبية . تمد بدورها عنصرا استاتيكا يوقف تقدم القصة . وم مثال آخر « أولا : يتضح إقحام السيرة (وإن تكن مختصرة إلى حد كبير) . وأنا أفضل أن ألقب حبة الكينين الملققة بالسكر ، أي أفضل أن تكون المرارة من الحلاوة . » قصة « الكينيان ، الكينيان (Thimble, Thimble) . » وعالم علاقة بما نحن بصدده أن أو . هنري يجرى لنا من جديد الخط الساذج لإقحام السيرة المألوف لنا و

عناذج قصص الماضي . وإن يكن يفعل ذلك بطريقة كوميدية حادة . يقول : « والآن إلى سيرة هينري الحافظة إيان صعودها طابق السلم » (قصة العنصر الثالث) .

ويمكن لنا إعطاء نموذج من قصة أخرى مواز للأتملة التي أعطيناها عن المغازلة الأدبية واللعب بالشكل والتي أخذناها من قصة (ليلة في جزيرة العرب الجديدة) .

الافتتاحية :

« لم يعد نمة قصص تكتب عن عيد الميلاد . فقد استهلك فن القصص . أما بنود الصحف - وهي التي يمكن أن نخل محله - فيكتبها صحفيون شبان مهرة تزوجوا مبكرا . وتبنا إزاء الحياة نظرة أنحاذة ومتشائمة . وعلى ذلك فليس أمامنا - لشغل الأذهان الموسمي - سوى مصدرين مشتركين فيها : الحقائق والفلسفة . وسنبدا برأيا تريد أن تطلق عليه من أسماء » . (نهاى الموسم) (١٣) .

بداية العقدة :

تبدأ العقدة في قصة « العنصر الثالث » بالارتفاع الفجائي لمن اللحم . وبالإنابة التي فقدت وظيفتها ليس لديها إلا ما يكي بشره اللحم . وهذه هي الحقيقة التي تجعل هذه القصة ممكنة . ولم يكن الأمر كذلك لاستطاعت الستات الأربعة أن تفعل (١٤) . ولكن معظم القصص الجيدة في العالم تتعلق بتناقض لا يمكن سدما . وبذلك نخلو هذه القصة من اليوم . » والانتقال من العقدة للعنة في الحدث في قصة « كستان كستان » انتقال مفهوم وسخر . « بد ، العقدة باستلام خطاب « ويحدث شيء ما فور انتهاء بلا تدوير Blandford من قراءة الخطاب (كما هو المفترض أن يقع في القصص وعلى خشبة المسرح) »

الحب :

النص السابق الذي يرفض فيه أو . هنري وصف عملية المغازلة يعد نصا متغيرا جدا . ذلك أن علم « الحب » الذي يعتمد على التحليل السيكلوجي ، يثير أو . هنري . وبذلك فإنه يتجنبه نجينا تاما . وينقل مشكلات « الحب إلى خلفية القصة مركزا إياها في مشهد خاص . أو مغلطا إياها بتفاصيل خاصة (كما في قصة قلب المغرب) . وفي قصة « نار الجسم » استطرد هام لما نحن بصدده . وهو استطرد يوازي ذلك الاستطرد الذي سبق أن أشرنا إليه (والشخصية هنا شخصية كاتب مبتدئ) :

« كتب قصص حب . وهو أمر غاشية تاما . لاني اعتقد أن العواطف الشائعة والمألوفة جيدا ليست موضوعا ملائما للنشر . ونكها شيء يعالجها الأطباء النفسيون ويأثرو الزهور . وقد طلب الناشر من قصص حب وزعموا أن النساء يقرنن . »

والناشر على خطأ بالطبع . فالنساء لا يقرنن في المجالات قصص الحب ، بل يقرنن قصص ألعاب البوكر . وقرنن وصفات المراهم المصنوعة من عصارة الخيار . أما قصص الحب فيقرؤها مدخنو السيجار البهان والفتيات الصغيرات اللواتي لم يتجاوزن العاشرة . ولست أتعد هنا أحكاما الناشرين فهم غالبا رجال

ويضبطه القارئ، لوطن أن اختفاء اللعبة سيكون هو اللغز المحرك للأحداث، إذ يشرح أ. هزى في الصفحة التالية للقارئ حقيقة ما حدث. ولقد سبق الكلب الاسكتلندي العروس من حجرة الطفلة. صحيا إلى ركن من أركان الحديقة البائنة ثم حفر حفرة دفن فيها اللعبة كما يفعل الحائض المهل. وهكذا جعل اللغز دون حاجة لاستنتاج غير خاص، أو إرشوة الشرطي بورقة مالية «وحيث يتبقى أ. هزى اللغز ذاته إما أن يضعه حيث لا يتوقعه القارئ، أو يكشف وجوده فقط عند ذروة الحبكة كما هو الحال في قصة «كرب وملوك» مثلا. واللبس بالحبكة بعد إحدى وسائل أ. هزى المألوفة، في قصة «يلسد الماروجسة The Country of Ehsion» يجهض أ. هزى فجأة لمحضترض أن يكون هو اللغز الذي يتوقع القارئ، منه أن يصل بالقصة إلى الذروة، وكل عمله نهاية مختلفة للقصة وهو متوقع. ويصاحب هذا الإحلال تعليق من المؤلف يقول فيه: «لقد سرقت ماري ذروة القصة وذبحت بها. ومع ذلك فإنها لم تنقلب على»، فتنة سرداب واسع في مكان ما، آميال طولا وآمال عرضا، سرداب أكثر اتساعا من سرداب تحزين الشبان في فرنسا. في هذا السرداب تحفظ جميع اللووات المضادة التي كان يجب أن تنهى جميع القصص التي رويت في العالم. وسوف أسرق من هذا السرداب إحدى رواياته».

استنادا إلى الأمثلة التي استشهدنا بها، تلك الأمثلة التي تكشف اتجاه أ. هزى العبد للكشف عن سر بناء القصة، وتكشف عن اتجاهه للإضغاع الحبكة لبدا الحكاية الساخرة - استنادا إلى ذلك تكسب النهايات اللائقة معنى خاصا. ويظل «عدم التوقع» في النهايات سمة بارزة لافتة للانتباه في قصص أ. هزى، وفي سمة أشار النقاد إليها كثيرا. وعلاوة على ذلك فهذه النهايات تكون دائما من نوع «النهايات السعيدة». ولقد سبق لنا الحديث عن نهاية القصة القصيرة عند إدجار آلن بو، وفي القصة الأمريكية القصيرة بصفة عامة، إلا أن هذا ليس كافيا لفهم دور اللعبة الأسيرة في قصص أ. هزى. واللعلة وراء ذلك اعتياد قصص أ. هزى دائما وأبدا على المقارنة أو المحاكاة الساخرة. ولا يكون هذا الاعتياد فقط في القصص التي يتدخل المؤلف نفسه في تطورها، بل يكون أيضا في القصص التي لا يحدث فيها ذلك. إن قصص أ. هزى محاكاة ساخرة للمتلقي الشائع المعترف به. للعبة القصيرة، محاكاة ساخرة لتعلق القياس المتعلق الذي تعتمد عليه الحبكة للعادة. ويعد التأثير المفاجيء في ذاته سمة عامة في كل من الرواية والقصة القصيرة، وفي القصة القصيرة الأمريكية بصفة خاصة، غير أن خاصية الاتوقع في قصص أ. هزى تمثل ألما، كما أنها تتميز بسمات خاصة للغاية. إن نهايات قصصه ليست مفاجآت خالصة أو متالية للتوقع، إنها تبدو كما لو كانت تنبأ أمامنا وتتبقى من ركن مظلم. وهنا فقط يلاحظ القارئ أن بعض التفاصيل هنا وهناك قد مهدت لثل تلك النهاية. وهذه هي مفاجأة المحاكاة الساخرة، مفاجأة مذهلة تلعب بتوقعات القارئ الأدبية، وتقلبه وكأنها تسفر منه. وتبقى القصة تدريجيا بطريقة لا تتضح معها إلا قرب النهاية حيث يكن اللغز

ممتازون، غير أن الرجل لا يستطيع أن يكون غير نفسه، فهو محكوم بأرأه الشخصية وذوقه. وقد عرفت ناشرين شرعيين كانوا متشابهين تماما، إلا أن أحدهما كان يحب لولبيو بينما كان الآخر يحب الحمر.

وتقوم قصص الحب عند أ. هزى في معظمها على أساس موقف من نوع تقليدي جدا: رجلان يمان امرأة واحدة (يؤكد أ. هزى نفسه تقليدية هذا الموقف في إحدى قصصه) وعلاوة على ذلك فهناك دائما بعض التفاصيل الإضافية، وهي عادة تكون تفصيلات كوميدية لا ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقة الحب، غير أنها في نفس الوقت تتحول إلى تفصيلات هامة وأساسية بالنسبة للحبكة. ولذلك تستخدم الحب مثلا في إحدى القصص - *Psyche and the Pskyscraper* و - *ميرزا المقارنة بين العالم والماسل inhospitable* والمحل الداني (الماتلي) الذي يتبارى صاحبه مع «القيسوف». ويتجسد موضوع الحب بالاتصال إلى صعيد آخر بشكل غير متوقع. وفي قصة أخرى هي قصة «كوبيدو الشهي Cupid à la Carte» نرى نمور البطة من مشهد الرجال وهم يأكلون، وكيف يتمكن أحد خطباء الفتاة من غزو قلبها. ويذكرنا هذا أيضا بقصة «دليل الزواج The Handbook of Hymen» حيث تقع البطة في حب أحد المتنافسين عليها، وقد سحرنا معرفته «الموسمية» التي يغيرها بعبارة من النوع التالي: «توجد في هذا الجبل الذي يجلس عليه ياميدة ساميسون إحصاءات أربع من أي قصيدة» فمخلفاته تبين أن عمره أكثر من ستين عاما، وأنه يتحول إلى فحم في ثلاثة آلاف سنة على عمق ألفي قدم. إن أسقف منتج على وجه الأرض موجود في مدينة كيلينجورث Killingworth بالقرب من نيوكاسل. والصدوق الذي طوله أربعة أقدام وعرضه ثلاثة وعشمة قدمان وغنائى بوصات يتسع لطن من الفحم. إذا قُطِع منك أحد الشرايين فاضطرب على الجرح. تحوى ساق الإنسان على ثلاثين قطعة من العظام. احترق برج لندن عام ١٨٤١ م وهذه القصة تتناول القصة السابقة *Psyche and the Pskyscraper* حيث تنتهى محاولات الفيلسوف إلى الإتحاق الكامل. وكما هو واضح من تلك الأمثلة، ليس ثمة علاقة بين قصص الحب عند أ. هزى وبين قصص الحب العادية المألوفة، فليست قصص أ. هزى إلا محاكاة ساخرة لنوع خاص من أعطاء الجنس الأدنى الخاص بقصص الحب نفسها.

اللغز وحل اللعبة:

لا بد أن اللغز قد بدا لأ. هزى - باعتباره أساس الحبكة والنمط الرئيسي للفعل - مبتلا ابتداء قصة الحب. وأ. هزى في الواقع لا يستخدم أبدا وسيلة الأسحجية أو اللغز البسيط، بل حوّلها عمدا إلى لعبة مقشاة السر في بعض الأحيان، خاصة في تلك اللحظة التي يحشد القارئ فيها أن اللغز هو المصلحة الرئيسية. واستمدت هنا على مثال من قصة «داني للموسم» وهو مثال يوازى ذلك الذي نجده في قصة «ليلة في جزيرة العرب الجبلية». فقد فقدت فتاة صغيرة ابنة ليلينور عروسها المهربة للمصنوعة من المخرق.

القصة كلها . لقد شُح القارئ كما خدع القارئ في نفس الوقت . وفي قصة «ليلة ملك» التي سبقت الإشارة إليها يُخدع صديق ملك أيضا ، وذلك لأن كلمات ملك كانت تعني شيئا عاكسا لما فهمه الصديق ولما فهمه القارئ منها .

ولا غرابة أن تكون مادة «الجرعة» في قصص أو . هنري مهلة . المأخذ هكذا ، فلم يكن الأمر بالطبع أمر الأفاقين أنفسهم ، بل كانت قصص اليكار سلك تزود أو . هنري بأدوات نافذة لإقامة حيكته . ولم يكن أفاقو أو . هنري من أصل أمريكي ، بل كانوا فرنسيين وأسيان وعربا تحت جنودهم إلى قصص وروايات اليكارسلك القديمة . ولم يكن على أو . هنري في الغالب إلا أن يقدم بعض المبررات التي تعتمد على عناصر المهارة أو الخداع أو على عناصر سوء الفهم . عناصر من النوع الذي قامت عليه قصته المشهورة «هدية السامر The gift of the Magi» (بيع الزوج ساعته ليشترى لزوجته مجموعة من الأشرطة هدية - وفي نفس الوقت تبيع الزوجة شعرها لشترى لزوجها سلسلة هدية للساعة) وبذلك تقترب خطة هذه الحكمة من الشكل المحرّ الذي يشبه معادلة رياضية يمكن استبدال رموزها بأي حقائق يود القارئ إدخالها في القصة .

ومبدأ النهاية المفاجئة غير المتوقعة يتم أن تكون النهاية سعيدة ، أو كوميدية . وهكذا كانت نهايات «حكايات بلكين» لبروشكين (التي تعتمد على الحكاية السائرة أساسا) وهكذا كانت النهايات في قصص أو . هنري «كارن بين» «صانع التابوت» لبروشكين وبين «صياد الرؤوس The Head Hunter لأو . هنري» . لقد تعودنا في حياتنا اليومية على مفاجآت مأساوية ، وهذه المفاجآت غالبا ما تعقيا صيحة احتجاج ضد القادير . وليس ثمة في الفن ما نصير إزاءه عجبين ، وليس من يُرغم الكاتب على مباراة الأقدار في صنيعها ولو كانت مباراة على الورق فقط . إن النهاية المأساوية تتطلب مبررا خاصا (الإحساس بالذنب والرغبة في الانتقام ، و «طبيعة البشرية» هي المبررات المعتادة في المأساة) . وهذا هو السبب الذي يجعل من النهايات المأساوية نهايات طبيعية في الرواية السيكلوجية ، ولا تكون كذلك في القصة القصيرة التي تعتمد على الحكمة . وعلى القارئ أولا أن يتقبل النهاية المأساوية لكي يفهم جديتها المنطقية . وعلى ذلك يتم أن تكون هذه النهايات ممهدا لها بعناية فائقة ولا تفتت قوتها على مباراة أخرى (أو بعناية أخرى لا يجب أن تأتي هذه النهاية في آخر القصة) بل يجب أن تكون في حركة التدرج نحو النهاية . وليست النهايات السعيدة في قصص أو . هنري - كما هي في «حكايات بلكين» - استجابة لضغط مطالب القارئ الأمريكي المادي كما يزعم البعض عادة ، بل هي نتيجة منطقية لطبيعة لمبدأ النهاية المفاجئة وهو مبدأ لا يتجانس مع القصة المبينة على الحكمة ذات الدوافع التفضيلية . ولماذا السبب تنذر أيضا النهايات المأساوية على شاشة السينما ، ولماذا تكون كثيرة غير ممتعة ، وذلك لأن البواعث السيكلوجية غريبة تماما على طبيعة الصور المتحركة . وفي قصص أو . هنري القصيرة التي ترتكز حكاياتها السائرة على النهاية ، تصبح النهاية المأساوية ممكنة في حالة النهاية المزدوجة فقط ، كما هو الحال في

بالفعل ، وحيث تؤدي كل الأحداث - بصفة عامة . ولاقوم النهاية بلمور الذروة قطع ، ولكنها تنصع أيضا عن طبيعة العدة الحقيقية ، عن المعنى الحقيقي لكل ما حدث . ولذلك غالبا ما يحدث في قصص أو . هنري ألا يتخذ القارئ وحده ، بل تتدخل أيضا إحدى شخصيات القصة «لا يطلب اللص إلا لص» ذلك هو الموقف المعلى المثالي في نظام أو . هنري القصص - انظر قصص «أخلاق الخنزير The Ethics of Pig» و «الرجل يتساقى The Man tigger up» . وأو . هنري لا يضح «طرقا مضلة» كما يحدث عادة في القصص البوليسية ، ولكنه يعتمد على الفموض والجميل المتوترة ، أو يعتمد على استخدام التفاصيل التي تصعب ملاحظتها والتي تتكشف عن دلالة هامة في النهاية (مثل الخاتم في قصة «الشيطان ورواسي الهامام Mammon and the Archer» ، ومثل الحال الموجود على الحجاب الأيسر في قصة «المعزوفة المؤنثة The Furnished Room» ، ومثل الزرار في قصة «تقرير المجلس البلدي» ومثل النصف داي (خمس سئات) الفضي في قصة «لا قصة No Story» .

وتؤدي كل الأحداث في قصة «جيف يترز شخصية جذابة Jeff Peters as a Personal Magnet» إلى وقوع يترز في شرك . ومما توقع القارئ فإنه لا يمكن أن يشك في هذا ، ولكن الأمر يتكشف عن شيء مختلف تماما : «قلت ونحن نقرب من البوابة قد بقابلنا شخص ما الآن يا آندى . وأظن أن من الأفضل أن نغلقها ...» ياه ؟ قد كان بالطبع آندى تارك ، وكان هذا غلطه ، وتلك هي الطريقة التي خصلنا بها على رأس المال الذي حصلنا به . إن ما كان يبدو موقفا واضحا تنفهر النهاية تغييرا تاما . ويكشف القارئ أنه قد عُرّ به ، لا لأن المؤلف قد أقصم شيئا زائفا زائفا ، بل لأنه أكتفى بعرض الحوار بين الشخصيات دون تعليق منه أو تدخل .

ويبدو الموقف في قصة «أصدقاء في سان روزاريو Friends in San Rosario» موقفا واضحا للغاية : مدير البنك لا يستطيع إظهار عطايات ضيان الكيكيالات الست للمفتش ومن المفترض أن يكشف تقرير مدير البنك عن سر إخفاء هذه العطايات . وحتى ذلك القارئ الذي تعود النهايات المفاجئة بقصص أو . هنري يتوقع من خلال هذه الحيرت حدوث شيء غير عادي ، خاصة أن ضياح العطايات أمر لا يتقبل الشك : وتأتي النهاية على العكس من ذلك ، وتتبع من ركن مختلف ، ولذلك تعدل الموقف كله وتغيره . لقد اخفق المدير نفسه هذه القصة - قصة ضياح العطايات - من أجل أن تطول زيارة المفتش لينك . ولذلك يعطى لصديقه (زميل له) فرصة لتسوية أموره قبل أن يزوره المفتش . ولا علاقة للقصة التي رواها المدير بضايات الضيان (التي كانت في جيب ستره) . ويرى القارئ بعد قراءة القصة أن بعض التفاصيل التي ذكرت بطريقة تبدو عرضية (المذكره - الشيك - السارة) كانت في الواقع إشارات خفية للتوصل غير المتوقع في

رون The Badge of Policeman O. Roan تطبيقاً ساخراً ضد حراس الضاحية، يقصد الناشرين^(١٠)، يضم المؤلف في هذه القصة حواراً مع شخصية فان سويلر Van Sweller الذي يفترض أنه بطل قصة في حالة تكون. وتقدم خطة القصة التي ستكتب لحجة حامية حادة على النحو التالي «تلا ذلك قطعة، وانقضى شرطي الخيالة فان سويلر... أه... لقد كان - ولكن القصة لم تنشر بعد، وسين تنشر مستعمل كيف قاد فرسه الكتستالي اللون مسرعاً كالرصاصة خلف العربة الفكريا المرعشة للخطر. واندلع في المصادرة وكأنه كريتون Orichton وكروسيوس Croesus وفنتور Centaur وقد اجتمعوا في شخص واحد. حين تنشر القصة سيعجبك...» .

يمكن القول إن القارئ هنا يشهد لإخراج السيناريو، ويرى المؤلف وهو يُعَمِّم البطل ماذا يفعل وكيف يتصرف. يركز المؤلف انتباهه على إبعاد بطله عن ارتكاب حقايات سيئة، حقايات يُظهر البطل ميلاً واضحاً لارتكابها. ولقد احتلت منازعاتنا مرة أو مرتين حول بعض التصرفات، غير أن هذه المنازعات لم تدم طويلاً، فغلب على علاقتنا مبدأ الأخذ والعطاء. ولقد أثارت مشكلة حمام الصباح أول مشادة بيننا»، إذ يرى البطل أن يبدأ دوره في القصة بتناول الإفطار والاستحمام... ويفترض أن يستقبل غيماً خلال أي منها. ويرفض المؤلف كلا الاقتراحين: قلت: كلا، ستظهر في المشهد كما يستحق أن يظهر سيد مهذب، أي بعد أن تكتمل أناقتك، الأمر الذي يتم دون شك خلف الأبواب المغلقة» .

من الواضح هنا أننا إزاء سفرية من تلك المشاهد الافتتاحية التقليدية التي لا علاقة لها بالحبكة. يحس البطل ببعض الضيق: «أوه، حسن... أعتقد أن الأمر ينشك أكثر مما ينبغي؛ نستطيع على كل حال التخلص من مسألة «الحمام» مادمت متأكد أن ذلك أفضل، وإن كان لا بد أن تعلم أن ذلك أمر عادي». ويضطر المؤلف مع مضى القصة إلى تقديم بعض التنازلات لبطله الجديد. وهنا يتدخل الأعلوب التائه لكي يلعب دوراً في اللهو ولقد انتصر البطل حين اعترضت على ارتدائه ستر من طراز إنجليزي خالص، وصمحت له أن يتخفى في منطقة برودواي، بل وصمحت للمارة (ويعلم الله أن كل مكان لا يتجول من عابرين) أن يحملوا بأصابع واضح في شخصه المتصطب الفذ، ووجهه مرغاً - كأني حلاق - وجهاً داكناً ناعماً ذا حيتين عميقين صرختين وفك مستقيم. وتحدث فان سويلر إلى شخص ما في النادي بقوله «يا واد يا جميل» فجذبه المؤلف من يافته وصرخ فيه بجدة: «تحدث كالشرطي المساءة أنظن من الرجولة استخدام مثل هذه الصيغ التافهة للمثاقفة؟ هذا الرجل ليس «وادة» وليس «جيدلاً». ووافق البطل المؤلف هذه المرة: «إنني استخدم هذه الكلمات لأني مرغم على استخدامها. إنها في الواقع كلمات تافهة، شكراً على حسن تربيته يا واد يا جميل»

وكان المؤلف وإلقا - رغم ذلك - أن بطله لن يترك المشاكسة أحياناً، فبدأ يرصد تحركاته:

وكل مؤلف - فيما أعتقد - يجب أن يكون خادماً لبطله... وسين وصلنا إلى مكانه قال بلهجة المتفضّل: «فلم أن هناك ظلالاً من

قصة وطريقة القارئ The Caballero's Way» حيث يُعَمِّل تونيا Tonia في حين يغفل القارئ حياً ويغفل بانتظامه. ولكن نتضح هذه الفكرة أكثر نقول إن قصص أو. هنري بعيدة تماماً عن أي نزوع سيكولوجي، بعيدة عن أي اتجاه لتعزيز الإيحاء الواقعي. فمن القارئ، نحا أنها بعيدة عن أي اتجاه لحلق تعاملات من أي نوع بين القارئ وأبطال القصة ناكيداً لشرتهم. ويمكن القول إن كل تصنيفات المؤسسة أو للمناهة لا تنطبق على أعمال أو. هنري.

وأو. هنري بصفة عامة لا يخاطب عواطف القارئ؛ قصصه دائماً عقلية وأدبية. والقصص التي يحاول فيها أن يقدم مسحة انفعالية (ربما لإرضاء أذواق الناشرين والقرءاء) تكتسب سمعة عاطفية بالضرورة، وتسطع بكل بساطة خارج إطار نسقه. وليس في قصص أو. هنري «شخصيات» أو «أبطال»، فهو يثير خيال قارئة باختيار صفات غريبة وغير مألفة، يضعها متجاوزة، الأمر الذي يجعلها يحكم تجسدها لافتة للانتباه. وبهذه الطريقة يعرض - وهذا ما يحدث بالفعل - البناء الهيكلي لقصصه (وهذه وسيلة ترتبط بفن الحكاية الساخر. انظر التفاصيل عند ستيرن). ولا عجب أن يكون بناء قصصه مكتملاً في عقله دائماً كما يشهد جيتنجر، ولا عجب أن يكون قادراً دائماً وبسهولة على تغيير الحقائق في قصصه؛ وذلك لأن تفكيره بعيد شكل المخططات والمعادلات، شانه في ذلك شأن أي منظر ماهر. أما جهده في الكتابة فكان ينصب على التصوير والتفاصيل اللغوية؛ وهذا أمر يفسر إحساس القارئ الذي يجده القارئ الروسي في قصص أو. هنري. وأو. هنري كاتب شديد التعقيد والذقة مع شهرته ووضوح لفته وقابليته للقرءاء. إنه ماهر في خداع القارئ حتى أنه يفشل دائماً في إدراك الغاية التي يقوده إليها المؤلف، ويفشل في إدراك مدى الحكاية الأدبية الساخرة ومدى المفارقة واللعب بالشكل التي يقوده إليها أو. هنري ولذلك فمن المنيد بعد كل ما سبق أن نتوقف قليلاً عند بعض المواضع التي يكشف فيها أو. هنري نفسه عن أو. هنري الحقيقي، وتلك المواضع قصص وللمصوفة؛ غير أنها هي القصص التي يكن فيها أو. هنري الأصيل، أو. هنري الهاككي الساخر. وأو. هنري الذي يتلبه وعيه بقضايا الأدب، وتلبه فكاهته، وتلبه وضعه الساخر تجاه القارئ، أو حتى تجاه حرفة كتابة القصص ذاتها.

٧

وتعبرني الآن قصص «عشاء عند...» (وهي عند مغامرات مؤلف مع بطلين قصصه) «وهي تسمى Tommy's Burglar» «وتار الحميم». ويمكن إضافة عدد آخر من القصص هنا أيضاً (مثل «القصبة» و«كتاب جاهي» Best Seller)، ولكن سأكتفي بأكثر هذه القصص أهمية طلباً للإيجاز.

تقدم قصة «عشاء عند...» (وهي إحدى قصص المجموعة التي نشرت بعد وفاة المؤلف بعنوان: الحبر الموار) مناقشة نظرية من فن القصص. وتقدم قصة «شارة الشرطي» أو.

من خلال كل هذه التعليقات القائمة على المحاكاة الساخرة يضح نظام أو، منرى الخاص : دينامية الحكمة ، وغياب الوصف التفصيل واللفظ المكثف ، والتحاشي الواضح جدا لاستخدام أى نوع من الصيغ المجازية (الكليشيات) . وتقدم قصة «لص تومي» وهي قصة داخل قصة - أراء متميزة عن قصص الجريزة عند أو . منرى ، وهي محاكاة ساخرة لقصة عاطفية تدور حول مجرمين يتأبين ناديين . في هذه القصة يحل الصبي تومي محل المؤلف في قصة «شاه هند ...» وكذلك يوازي اللص شخصية البطل فان سويلر . ويمكن الخلاف أن تومي يعلم اللص ما يجب أن يفعل وكيف يفعله وذلك طبقا للقانون الأدبي ، لأن تومي صاحب خبرة في هذه الأمور (يكون مؤلف) . وهكذا يمكن القول إن كليهما - اللص وتومي - «كثيرون مشهدا تقليديا ، ويصرف كل لو كان تحت تصرف أحد الكتاب ، ويتبادل المألان «الواقعي» و«المتخيل» :

ذهب بابا وباما إلى العاصمة لسام دي ريسك De Reszke إلا أن هذه ليست غلظي، إنها تبين فقط كم مر طافت القصة بالناشرين. ولو كان المؤلف ذكيا لغيرها إلى كاروسو Caruso عند مراجعة الوثيقة، وحسن يسأل اللص الغفل: «ألا تخافني؟» يجيب الصبي: «أنت تعرف أنني لأخافك... ألا تدري أنني أعرف الغلاف من القصص وأميز بينها. ولم تكن هذه قصة لصرحت حين رأيتك كما يصرخ المذبح الحامر، ولربك كنت تتعثر على السلام فيقبض عليك عند الناحية.» وحسن يرد على الصبي سطره على البيوت بأن له «صيا صغيرا ذا شربتي يدعي Bessie وهو موجود في البيت» ويقا تومي مُضغاً إيفه: «هذه إجابة في غير موضعها. يجب أن تحكي قصة سوء حظك قبل أن تُخرج الطفل من جيبك» ويوجه تومي بناء السيتاروي قائلا: «بعد أن تنتهي من غلظك، وعُسى تجربة التحول المتعاد للمشاعر كيف ستشهي القصة؟» ويتقصص اللص دور إحدى الشخصيات، ويبدأ في تخيل طابع المشاهد: ضيق دور لبيت سيمفون الأبب هي على زميل الدراسة، ويتبع بهاتف الكلية: (زار. وار. وار) قال تومي مستغرا: «حسن. هذه هي المرة الأولى التي أصادف فيها لصايتف بهاتف الكلية وهو يسلو على منزل، حتى لو كان ذلك في قصة. يشكو اللص بعد ذلك قلة حصوه: (لماذا يكون كل ما حصلت عليه في قصة واحدة قبلة من ثمانية صفرية فليأتني وأنا أرفع الحزنة؟) ولكنه حين زعم أنه يفكر في أن يضع مقرضا على أراض الصبي وهو يهني عمله في جمع الأدوات القصية، يعلن تومي مضمما: «أوه. كلا لا تفعلي، فأنت لو فعلت لن يشترى القصة ناشر. وعجب - كما تعلم - المحافظة على الوحدات الثلاث، ولكن ذلك صعب على كليتنا - ياعم - كم أغنى أو استطعت الخروج من القصة والسطو على شخص ما فعلا. وبعد الانتهاء من كل ما يفترض أن يقوم به المجرم في القصص «التي تقرأها العائلات»، وبعد التنبؤ التقليدي لعبارة «بارك الله فيك يا سيدي الشاب» يضيف اللص: «والآن أسمر، ودعنا ننته أيا الصبي، فلابد أننا قاربنا الألفي الكلي: غلظة.

اللمسات الخاصة يجب أن نضعها معا ، لمسات تخص الزنى .
ويتمتع بعض الكتاب في الغالب على هذه اللمسات ، وفي رأي أن
أدق الجرس للخدام الذي يدخل في خدمه ويوجه خال من أى
تعبير . قلت له بإصرار : « يدخل ويدخل فقط . إن الخدم لا يدخلون
الفرع عادة وهم يتعمقون بالتقيد مفرصة ودون أن تترافق
وجوههم بقطاعات اصغره . لذلك يمكن التسليم بعكس ما تقول
ودون جزم سبيل لا مبرر له . »

ويصيب المؤلف من نفسه موجها دائما تنصير بطئه من الوهم
وذلك يبتنيه للحشر الذي لا زوم له في حديثه ، ويتجامل اقربائه
كللك . وينشب بينها خلاف حاد حول مشكلة تناول البطل لعشائه
في مطعم : « إنك تجتمع أنا عُوْنِي إلى محل رخيص من مطعم ...
ليس لكان ضيقك إلى علاقة بطل بالقصة . ويعترض البطل
قائلا : « سجن الشخصية في القصة هذا حقوق لا يمكن للمؤلف أن
يتجاهلها ولابد لبطل قصة موضوعها الحياة الاجتماعية في نيويورك أن
يتناول عشاءه .. مرة واحدة على الأقل في القصة » . ويتساءل
المؤلف لماذا لا يد ؟ وتكون إجابة البطل أن ذلك مما يطلبه الآخرون
للزينة من المشركين في المحلات من خارج اللبنة . « سأنته فضاء
بطريقة متشككة : (كيف عرفته هذه الأمور ، من أنك لم تكن
موجودا قبل ولد الصبايح ؟) لست على أي حال سوى مجرد شخصية
في قصة .. أنا الذي أبدعتك ، فأني لك أن تعلم شيئا !

ويقول فان سويلر بالتاسمة عطف : استميتك علرا لحديق ف
هذا الموضوع ، ولكن كنت بطلا لثلاث القصص من هذا النوع .
أصبت بالدم يتدفق إلى وجهي ، فكرت ثم تلعت قائلا :
وكنتم آمل ... إن ... آه ... حسن .. من المستحيل بالطبع هذه
الأيام طرح مفهوم جديد تماما للقصص .

يشرح البطل للمؤلف كيف كان يتصرف في كل القصص التي كان يطلأها بنفس الطريقة . وقد فرضت على بعض الكاتبات أن أرقص مرحا بطريقة غريبة على سيد مهذب مثل ، ولكن الكتاب الرجال تداولوني دون تغيير يذكر بشكل عام .

ورغم هذا الجدل والحوار لم يسمح المؤلف ليظهر بالذهاب إلى
 المعلم رغم محاولاته المستميتة لإقناعه بضرورة ذلك وحيويته ..
 وذلك كأن يقول مثلا : « لقد سمع لي كل المؤمنين بالذهاب ،
 وأعتقد أن معظمهم كان يود مصالحتي لولا إشفاعة من التجلي . بعد
 ذلك يستقل البطل ناكسيا ، ويستأجر المؤلف - بدولارين - عربة
 لنجيه ثم يعلق على ذلك قائلا : « لو كنت إحدى شخصيات قصتي
 لأقولها لأحد سحلا على أن أفق عشرة دولارات أو خمسة
 وعشرين لو حق مائة . لكنني أخذت أن دولارين يكفيان مصاريف
 على القصة في ضوء الأسعار الحالية لها .

يحمد الناشر القصة للمؤلف وقد أرقى بها خطابا يفرح فيه
بجانب تعديلات أخرى - أن يلعب البطل للمشاء في أحد
المطاعم . .

متابعة جعلها للرجة تثير تحكم الحادثة المعاقبة المتأخرة . بعد ذلك يتغير الموقف ، ويصبح بيت موضع حب فاة كانت «تعبده» وتثير ضجره من آن لآخر . ويكتب بيت قصة نال إعجاب المؤلف « اقتحمت غرة بيت وضربه على ظهره ، وتاديت بأهمل المخلدين الذين يعجب بهم : تناب بيت راجيا أن أتذكره بماود نومه . » وتنتهي القصة بأن يترق بيت المخطوط ، ويصر على العودة إلى منزله .

« أنك لا تستطيع الكتابة بالحبر ، ولا تستطيع أن تكتب بدماء تلك ، ولكنك تستطيع الكتابة بدم قلب شخص آخر لكي تكون قاتلاً يجب أن تكون ندلا . حسن إنني أفضل ألام Alabam القديم وعمل الجزار . هل معك ولعة أيها الحصان المعجز .. ذبحت مع بيت إلى الغزن رافضا السلم .. قلت بلا تفكير في محاولة أخرى : « ما أريك في سوناتات شكسبير ؟ » قال بيت : « نذل إنهم يعطونك إياه وأنت تقوم ببيعهم ، أمي الحب كما تعلم . إنني أفضل بيع المهارث لحساب أبي » غير أني افترست « ولكنك تعارض ما قرره العظماء » قال بيت : « ودعا أيها الحصان المعجز . » وواصلت « التقاد ... ولكن .. افترض .. إن استطاع الجزار أن يوظف بالعا لا بأس به أو عساي في عمله هناك ، فأرجو أن يحظى علما . هل تعلم ذلك ؟ »

هنا نحس سخرية أو . هنري صناعة الأدب ذاتها . وهذه القصة تلقى بعض الضوء على ما تحدثنا عنه عند قليل : أمي غياب أي تألف عاطفي (ما) في كالا عاطفة الحب) في قصص أو . هنري ورفض أو . هنري لقوانين « قصة الحب » أمر مير تماما في هذه القصة وبطريقة واضحة .

وتعود المحاكاة الساخرة إلى شيء آخر ، كان أمل أو . هنري أن يعثر عليه . ولقد وُجِدت في مكتب أو . هنري بعد موته قصة لم تكتمل هي قصة « الحلم » (نشرت بعد موته في مجموعة الحبر الدوار ١٩١٧) . وقد أراد أو . هنري هذه القصة - فيما يبدو - أن تكون قصة جادة تماما إلى درجة الاكتساب ، فهي تتضمن السجن والمحكمة والحكم بالإعدام ثم .. بين وقت الإعدام ، إعدام إحدى الشخصيات ، ويتجمع في غرة الإعدام حوالي عشرين شخصا هم ضباط السجن والصفيين وبعض الجمهور . وتنتهي القصة عند هذه النقطة . ومن المعروف أن أو . هنري كان يتوى أن يثيرها بعد ما يتخيله رجلٌ محكوم عليه بالإعدام من صور تغطي تماما على الواقع : صورة حياة الأسرة ، بيت صغير وطفل وزوجة وصور الاتهام والمحكمة والإدانة والموت على الكرسي الكهربائي .. كان حلا كل ذلك .. يأخذ زوجته بين ذراعيه ، ويقبل الطفل .. نعم ، هنا تكمن السعادة .. لقد كان ذلك حلا ، كابوسا .. ثم يُفَسَّط على التز الذي يوصل الكهرباء إلى الكرسي بإشارة من مدير السجن . لقد كان موري Murray يحيا حلا خاطئا .

ونعلم من ناقد أو . هنري بصدد هذه القصة أنه « كان قد خطط أن تكون مغايرة لقصصه الأخرى ، وأنها قد تكون بداية لسلسلة

وتعد قصة « نار الجحيم » هامة من زاوية أخرى ؛ فهي ليست محاكاة مباشرة مثل قصة « عشاء عند ... » أو قصة « لص نومي » ، بل هي على نخط الروايات للسلسلة ، وتطور حول موضوعات أدبية . وهي تشبه في بدايتها تلك المناقشة التي دارت بين الناشر وكاتب القصة في قصة « اختيار البودنج » ، فهي تدور حول الناشرين ، وحول اتجاهاتهم إزاء الكتاب الناشرين . وسين يعطي الكتاب أصول قصصهم للناشرين ، يعتقدون أنه يتحتم عليهم التنويه بأن مضمون هذه القصص مشتق من الحياة بشكل مباشر « ويتوقف مصير مثل تلك الإسهامات كلية على ما إذا كانت هذه المظاريف مرققا بها طوابع يريد أم لا . فإذا أُرِقت الطوابع بها فلها ترد إلى أصحابها ، أما الباقى فيلقى به على الأرض في أحد الأركان على زوج من الأحذية الكاوش ، وعلى تمثال النصر المُنحِت Winged Victory ، وعلى كومة من المجلات القديمة بها صورة لآشرفيتر آخر عدد من مجلة فرنسية هي « الصحيفة الصفراء Le Petit Journal » وقد عمد أن يمسك بالجلية في الاتجاه الصحيح كما يتضح ذلك من الرسوم والصور .. إن القول بوجود سلال مهملات في مكاتب الناشرين - أكلوبة . » في هذا السياق تكتب كيات أو . هنري عن قصته رنة ساخرة واضحة : « إن مهمة المقدمة تحثيك من مفارق الطرق التي توجد في القصة الحقيقية .. ولأنها تستهدف ذلك فهي تُحكى بطريقة بسيطة عن طريق استبدال أدوات الروصل بالصفقات ، كما كان ذلك ممكنا . وأيا كانت المظاهر الأنثوية التي تستظهر في هذه المقدمة فلها تتوقف على عامل المطبعة . » وبطل القصة الكاتب المبتدئ بيت Petit يكتب قصص حب « ذات بناء جيد ، وأحداها ذات ترتيب منطقي منظم ، إلا أنني اكتشفت بقصا في حينها ، فقد رأيت هذه القصص كما لو كنت أرى صدقات حسنة المظهر دقيقة التزيين ، ولكنها خاوية من مادتها وعصارها الحية . » وتدور بعد ذلك بين المؤلف وبيت مناقشة من خلالها يحاول كاتب القصة الدفاع عن نفسه : « ويقول بيت : لقد يمت الأسبوع الماضي قصة تدور حول معركة بالسلمسات في إحدى مدن الصدين في أريزونا . في هذه المعركة سحب البطل مسلمة عيار ٤٥ وأطلق الرصاص على سبعة من اللصوص بترتيب توافدهم من الباب . والآن إذا استطاع مسلمة يحمل ست طلقات أن .. » قلت : (حسن . هذا أمر مخيف ، فأريزونا بعيدة جدا من نيويورك . وقد كان يمكن أن أكتب عن رجل يشق بأنشطة أو يطارده اثنان من حال التراجع إلى لو أردت . ولم يكن أسد لإحاط ذلك حتى ينتهي إلى الخطأ . تصيد الأنظمة إياه من جهة ماك أدمز Mc Adams Junction ويكتب للصحيفة شيئا إليه . ولكلك على وشك أن تواجه مشكلة أخرى :

« إن هذا الشيء الذي يدعونه الحب شائع في نيويورك كثيره في شيويغان Sheboygan خلال موسم بشار البصل . »

ويقع بيتيت في الحب حسب نصيحة المؤلف ، ورغم ذلك يكتب بطريقة أسوأ : « وكانت القصة هراء عاطفيا ، مليئة بالتهنج والذاتية الجبابة ، والفنية التي كان بيت قد اكتسبها ضاعفت . إن

مستمر في الحقيقة على الطريق الذي تصوره أو. هنري. وثم في القصص الأمريكي المعاصر حركة بارزة نحو قصة السلوك والأخلاق، والقصة السيكلوجية (دريزر Draiser وشيروود Sherwood وأندرسون Anderson ووالدو فرانك Waldo Frank وبن هيش Ben Hecht وآخرون). في هذه القصص يكون اختيار مادة القصة ذا مغزى شكلي أعظم من البناء نفسه. وتكتب هذه القصص بعناية فائقة، حيث تصبح البوارج والمبررات مركز اهتمام الكاتب.⁽¹¹⁾ وهكذا فتحت قصص أو. هنري أبواب هذا التجديد، وذلك بما تحمله في صميمها من محاكاة ساخرة.

جديدة من القصص تكتب بأسلوب لم يسبق لأو. هنري محاولته. لقد قال: «أريد أن يعلم الجمهور أنني قادر على كتابة شيء جديد على». أريد أن أكتب قصة لا أستخدم فيها اللغة الدارجة، قصة ذات حبكة درامية مباشرة واضحة، قصة أكتبها بطريقة تقترب من فكرتي عن كتابة القصة الحقيقية. وهكذا واجه أو. هنري مشكلة «الشيء الجديد» وضرورة التطور وحميته، لدرجة أنه فكر في أن يجر كتابة القصة القصيرة وأن يكتب بدلا منها روايات، ولكن الحظ كان له طريق آخر، إذ سيظل اسم أو. هنري مرتبطا إلى الأبد بالقصة القصيرة الكوميدية، أو ما أطلق عليه هو فيها بعد «محاولات قلم» و«لعب أطفال». ومع ذلك تطور القصة القصيرة الأمريكية

الهوامش:

1. *Blagorodnyj žulik i drugie Praskazy* (The Gentle Craftsman and Other Stories). Edited and with an introduction by Evgenij Zamiatin and K. I. Čukovskij. Moscow-Leningrad: Gos. Izd., "Vostočnaja Literatura," 1924. *Selected Stories from O. Henry*. Edited by C. Alphonso Smith. New York, 1922.

2. See the article, "Žizn' O. Genri" [O. Henry's Life] by K. I. Čukovskij in *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy*, p. 14.

3. Al Jennings, *Through the Shadows with O. Henry* (London, 1924), pp. 159-160. (The Russian translation of this book is *O. Genri na dnu* [O. Henry Down and Out], translated and edited by V. Azur. Leningrad, 1925.) We see, then, that the burglar tools and suitcase, despite everything, were put in to motivate the ending—they were invented to replace finger tips because that is what the "central effect" required.

4. The material of the main story—a farcical revolution in Anclutia—recalls Mark Twain's story, "The Great Revolution in Pitcairn."

5. K. I. Čukovskij, "Žizn' O. Genri," *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy*, p. 17.

6. A woman writer famous for her descriptions of nature, who published under the pseudonym of G. Egbert Craddock.

7. A connection with Stevenson is evident here. See his *New Arabian Nights*, which O. Henry mentions at the end of "While the Auto Waits."

8. In the introduction to another Christmas story, O. Henry quips on the same score: "So far has this new practice been carried that no wdays when you read a story in a holiday magazine, the only way you can tell it is a Christmas story is to look at the footnote, which reads 'The incidents in the above story happened on December 25th'—Ed." ("An Unfinished Christmas Story.")

9. From what follows, it is clear that O. Henry means to say here: "... would have purchased an union." It is the passing onion on which the whole story is built—an example of how he could take the meager trifle and construct an ingenious story out of it.

10. It is likely that "The Badge of Policeman O'Hoon" had once been rejected by an editor and that O. Henry wrote "A Dinner at—" by way of reaction.

11. Cf. similarly constructed things: Ambrose Bierce's "An Occurrence at Owl Creek Bridge," and L. Perutz's *Master of the Day of Judgement*.

كاره البشر

دافيد كونستان

لا ينفذ كاره البشر⁽¹⁾ (the misanthrope) عن الآخرين ؛ ذلك لأنه يحاكمهم بمعاييرهم هم . إنه يرى نفسه تجسيدا مثالي (ideal) اجتماعي قد عاناه الآخرون ، وهو يدينهم لفسادهم ونفاقهم . ومع ذلك يبق المجتمع على ما هو عليه ، دون أن يستطيع كاره البشر أن يسيروه . وهو صادم فظ ، يبدو هذا سهلا للسخرية . ولو كان كاتبا غير اجتماعي كالسيكروب ، أو الناسك ، لما كانت القواعد التي تحكم حياة الجماعة مشكلة عنده ، ولكنه مُعَادٍ للمجتمع ، يميل في داخله صورة الشيء الذي يعارفه . وهذا التوتر يتطلب حوارا ، ولعل الأمر أشبه بما قاله شيرون عن تيمون - وهو الكاره الشهير في أثينا - من أنه « لم يتصل البعد عن شريك واحد لأخير ، لكي ينتف فيه كل ماق قلبه من ضيقه وصوم⁽²⁾ » ، وكاره البشر هيجال (سانيري) مثله أوجريكيوس اللامبي الذي يلقى نقيضه (tirade) وهو ينتف على بوابات مدينة روما الفاسدة ، قبل أن يجرها إلى الأبد . ولقد كان جوفينال (Juvenal) ذا بصيرة نافذة حين أطلق على المتحدث اسم «أومبريكيوس» ، وهو اسم اشتق من «أومبرا» (umbra) التي تعني «الظلال» ، ذلك لأنه يصور نفسه للمجتمع وقها لئلا يهلك .

الاجتماعي لكاره البشر هو - بالتأكيد - ما يعطونا من عدو نموذجي مجردا ؛ فليس انسلطه من المجتمع مجرد نتاج لشخصية الفردية ، بل هو أمر يتعلق بمعايير العالم وسلوكه . وأخرية كاره البشر آخرية محددة ، بمعنى أن كارهي البشر ليسوا جميعا سواء ، فكل منهم تاريخ ، هو انعكاس لتاريخ الأشكال الاجتماعية ذاتها . وما يعيننا - في هذا البحث - هو هذا التاريخ ، ذلك الذي يمكن أن يُخلق عليه الأشكال الأخرى للأخرية .

ونتناول هذا الموضوع من خلال دراسة مسرحيات ثلاث ، تنسب كل منها إلى مؤلف مسرحي متمكن ، وهي مسرحية «ديسكولوس» (Dyscolus) لمناندر (Menander) وتسمى - أيضا - «كاره البشر» ومسرحية «تيمون أثينا» (Timon of

وكاره البشر صورة غامضة ؛ فهو يمثل ما ينبغي أن يكون عليه الإنسان المتحضر ، ولكنه لا يرضى في أن يكون له دور في الحضارة . وهو - بطبعه - يتغلب بسبب عزته عن سطوة تلك المل الاجتماعية ، التي هي أساس عدائه للمجتمع ؛ فالفضائل التي يطالب بها تفقد معناها في مجتمع فرد ، وشكواه من نقائص المجتمع وليس من وجوده . ورغم قسوة مثله ، فتنة شيء بطول فيه ، ولكنه في الوقت ذاته ضحية مزاجه المعكر .

إنه يتند ويرفض أن يشارك ، وهذا ما يميز بينه وبين «الشيء» . وهو ينطوي على تناقض ذاتي ، فهو التقيض الذاتي للمجتمع ، وهو الشيء في اللحظة التي يكون فيها الشيء آخره ، ولذلك يقدم المجتمع ذاته وينفيها - في آن - من خلال كاره البشر . ومع ذلك ، فالطابع

(Athena) لشكبير، وإككاره الشجرة (Le Misanthrope) لموليير، وستكشف في كل من هذه المسرحيات كيفية تفاعل هذا المودج مع عقدة المسرحية وتكوينها. وسنرى - فضلا عن ذلك - بالقيم التي تكون كلا من الشخصية والحديث، بالتناقضات أو للمشاكل التي يطرحها عليها للثال الاجتماعي ذاته. وفي هذا المستوى الذي يمكن أن نطلق عليه مستوى المعنى والدلالة في العمل، نستطيع المقارنة بين مختلف تجليات كاره البشر في أثينا القديمة، وفي لندن الإليزابيثية، وفي فرنسا إبان حكم لويس الرابع عشر.

ولقد قال المؤرخ كريستيان مير - في معرض فكره السياسي - «إن خصوصية أية ثقافة أجنبية لأفهم دون تمييزها عن غيرها، أو على الأقل عن ثقافة المثلث نفسه»^(١). ويصدق هذا القول على الثقافة الأم، ولكن المرء يحتاج إلى حذر للمقارنة؛ ذلك لأن المفهوم أقل قيمة من الشخصية في دراسة الأدب، وتحقيق هذه الغاية يحدنا كاره البشر.

ومن الواضح أن مشروعا - من منظور المنتج - ليس جدول مؤثرات بسيط، فليس هناك دليل على أن موليير كان يعرف شيئا عن شكبير، أو عن مسرحية منادير التي أنقلت من رمال مصر، ونشرت لأول مرة عام ١٩٥٩، ولكن التأثيرات غير المباشرة لابنعي أن تستبعد، فربما كان موليير على علم بترجمة إيطالية لمسرحية «نيمون»، يضيف إلى ذلك أن موليير وشكبير كانا بألفان وأوليولابرا (Aulularia)، بلوتوس (Plautus)، تلك التي تصور مجيلا. وتتشبه مسرحية «ديسكولوس» في بعض النواحي الهامة، بل إن المسرحيتين «أوليولابرا» و«ديسكولوس» يتناولها معا نوجبان بنسط أساسي من أنماط الكوميديا الإغريقية. ومن المفيد أن نرى الكيفية التي تثير بها هذا الخط في الدراما بعد ذلك، فينتقل شكل الحكاية بالإمكانات الكامنة في أساليب الحياة الجديدة والتراكيب المتجددة للمعنى. ويمكن جانب من قوة الأعمال الأدبية العظيمة في أنها تحقق نظام البواطن والمظاهر والرموز الموجودة في ثقافة ما في أشمل شكل إبداعى، أو كما يقول لوسيان جولدمان «تركيب كليات جديدة»^(٢). ونحمل مثل هذه الكليات - دائما - آثار الجهود المبذولة في خلقها والإيقاظ عليها في حال من التوتر. ولا يقتصر «التركيب» عند جولدمان على الأبنية القديمة فحسب بل يشمل الجديدة بدورها.

وبينا تتجلى هذه الأبنية بكل تعقيداتها في نتائج الحظوظ الثقافي تحمل - بصفتها وظيفة للمطالبي الحياة - ارتباطا بأشكال الإنتاج وإعادة الإنتاج الثقافي، تلك الأشكال التي تعرف أنها تغيرت تغيرا حقيقيا من عالم دولة المدينة القديمة (أثينا) إلى عالم الأمم الأوروبية في عصر النهضة. وليس كاره البشر الذي يعيش في مجتمع ولللاك من القلائد - هو نفسه الذي يعيش في عالم الرأسمالية السليمة الجديدة من فالسبرية التي تصوره ترتبط بصفاتها الاجتماعي. ولكن نتحقق من صيغة ذلك - أو نجعله مقبولا على الأقل - تأتي إلى المسرحيات ذاتها.

يعيش كاره البشر، واسمه كتيون، في مسرحية منادير مع ابته وعبد كهل يدبر له شؤون المنزل، في مزرعته التي يفلحها بنفسه. وللمزرعة واسمة خصبة، تتحكم من الاستقلال اللامدى، وقيمتها لا يستهان بها. ويغترف كتيون من صحة الآخرين إلى درجة أنه يجبر الفلاحية ويترك قطعاً من أرضه، تقع بالقرب من الطريق العام دون زراعة، وإذا اقتحم غريب أرضه تلقاه بقذائف من كتل طينية وحجارة. ولكنه يكشف خداع تظاهره بالاكفاء اللذان، عندما يبيط إلى البئر باحثا عن دلو سقط من حبله البالي، ويتطلب الأمر مساعدة الحيران الكريمة في إخراج كتيون من البئر ويأتى شابان لإفقاذه، أحدهما جورجياس ابن زوجته المنفصلة عنه، تلك التي يعيش معها جورجياس بالقرب من كتيون في حالة فقر نسبية، والآخر سوستراتوس وهو شاب غنى أتقى من المدينة يجب ابنة كتيون، ويحاول منذ البداية اكتساب ثقة الأب كي يوافق على زواجه من ابته. ويبدو أن إنقاذ كتيون من البئر يحقق له ذلك، فيستسلم كتيون أو بالمعنى الأصح يسلم مسؤولية أمر الفتاة إلى أنيميا غير الشقيق جورجياس الذي يوافق بسروى على الزواج. وبهذا يستعد كتيون للانزلال التام، ولكنه لا ينجح في ذلك، إذ يمنعه هزل الطباخ والعبد، وكلاهما عانى - قبل ذلك - من رداءة طبعه وسوء معاملته لهما. ويغري الاستعداد لأزفاف الفتاة إلى سوستراتوس وزفاف أنيميا جورجياس إلى أنمت سوستراتوس، إذ إن الأخير أقنع والده أن يزوج كتيون من جورجياس وهو إنسان جدير بها مع أنه فقير، كنوع من الخلاعة للبحث الرومانسي الأساسي. ويضلل ذلك كله يعامل الطباخ والعبد كتيون - الذي مازال ضعيفا متداعيا بسبب سقوطه في البئر - بخشونة، ويغفلانه ويجبرانه على الرقص والاشتراك في احتفال الأزفاف برغم احتجاجه.

ومن الممكن - هنا - أن نتبع غيظين أو تبيتين في هذه القصة؛ أولها قصة الحب الرومانسية التي تدور بين سوستراتوس وبنيت كتيون، والتي تتطلبها الكوميديا الجديدة، وثانيها دراسة شخصية كتيون. ولقد حاول أرفين شافر، في دراسة شاملة أن يبرهن على أنه «منادير يقترب من حل، ولكن هذين العنصرين غير قابلين للتوافق، ولذلك تتجبع المسرحية في تحقيق وحدة أحداث تامة»^(٣). على أن تقسم شافر بتجنب للتخصيص في العلاقات الاجتماعية في دولة المدينة القديمة، فذلك المنطق الذي يعمل من انزلال كتيون ومصير ابته قضية واحدة. ولا أقصد هنا مجرد ظرف عارض يقف في طريق رغبة سوستراتوس وزواجه من الفتاة، فهذه النظرة إلى الأمر لا تغني عن تمييز شافر، بل أعني أن كتيون وابته (وهي شخصية ودية ولكنها غامضة، فليس لها سوى دور صغير يقرب من اتني عشر سطرا في المسرحية، ولذلك لا نكاد نراها إلا قليلا) يكونان معا «أمرة» أو (oikos) باللغة اليونانية. وهذه هي الوحدة التي يلفها بنض كتيون، فيعزل عن العالم الاجتماعي. ومن للملاحظ أن مثل هذه الأسر كانت تتميز بقادرة على الاستقلال الذاتي، ولكن تربطها معا - في الوقت ذاته - مشاعر مشتركة وشمائر جماعية وروابط الزواج. ومن هنا، فالعادل الاجتماعي لانسحاب

الحل الكوميدي، ولكن التحول السريع لشخصية كاهن البشر سيكون غير متسق مع طبيعتها، فكثيرون لا ينضج، كما لا ينضج تيمون في مسرحية شكسبير وأكيسيت في مسرحية مولير، لكل هذا التحول. وفوق ذلك، يتألف التحول السريع من كرامة تيمون الجهرية، فهو تلك مثل تيمون وأكيسيت نوعاً من البهالة أو الفضيلة. وقد أضافنا إلى أن الطبيعة المؤدية تستدعي إلى المقدم الجهرى لكاهن البشر، فلنكتشف الآن كيفية توظيف متاندر له.

في بداية أحداث المسرحية، حين يرجع عبد سوستراتوس لاهنا من مقابلة تيمون، يقول سوستراتوس لأهل سبيل الدفاع عن تيمون بل عموماً الخاسر العذر لسلوكه: «إن الفلاح الفقير يمرور. وليس هذا هو حال تيمون وحده، بل يشترك في ذلك كل الفلاحين» (١٧٠ - ١٣١) ومع سوستراتوس ينفذ شجاعته عند وصول تيمون إلا أن تصوره غرور شائع للفلاح المكدر الحزين، يرجع صدها ويتضخم طوال المسرحية. ويلاحظ جورجياس - فيما بعد - أن نعمة تيمون موجهة ضد الحياة المعاملة التي يعيشها الناس (٣٥٥ - ٣٥٧) وحتى تيمون نفسه يظهر هذا الجانب قسطنطين حين يشاهد حياة تجهز لاحتفال لحر القربان للإله «بان» (Pan) الذي «يقم» مع الحوريات بالقرب من بيت تيمون، فيلاحظ أن هذه الفتوى المسرة ليست من أجل الألفة بل من أجلهم هم، «إلا أنه نفسه يرضى ببعض كطك ويسخور العقوس». وأن الغرض من الفطاح للفتوة هو أن يلتصقها الناس (٤٤٩ - ٤٥٣). وفي النهاية، بعد أن أتقن تيمون من البر بمجهود جورجياس وبمساعدة سوستراتوس الداهل، يأتي - مع اعترافه أن الإنسان يحتاج إلى مساعدة الآخرين ولا يمكن أن يستقل عنهم استقلالاً كاملاً - نصيراً واعتذاراً من سلوكه، فيقول إنه قد أحبط جشع الإنسان الماكر. وتصور أنه لا أحد يراعي حقوق الآخرين ومشاعرهم (٧١٨ - ٧٢١)، وما فعله جورجياس هو الذي قلب هذا الحكم، خصوصاً في ضوء معاملة تيمون له. ولكن تيمون لا يزال يحاول الدفاع عن نفسه: «لو كان كل إنسان مثل ما كان هناك محاكم ولا مساجين، ولا حتى حروب، ولكان كل إنسان راضياً عن نصيبه العام (٧٢٣ - ٤٥) وفي الحقيقة، فإن مثل هذا الشعور شيء ماؤف عند الإفرقي، أي أن المشاكل تظهر حين يتدخل الناس في شؤون غيرهم. ومع هذا، فهي لحظة درامية رائعة. ويرى ناقد من النقاد أن ذلك إيجاز جدير بالاعتناء لمتاندر، ذلك لأنه بعد ثلاثة مشاهد من جملة تيمون مسخاً (ربما مسخاً ضحكاً، ولكنه لا يثير عطف المشاهدين ولو للسلطة) يستطع تحريكه إلى إنسان، يحاول أن يعيش حياته دون مساعدة الآخرين، ولبست هذه المحاولة مؤثرة فصبى بل تطوى على شيء نبيل»^(٩) ورأينا أن هذا الجانب من شخصية تيمون يمكن التنبؤ به، فهناك دلالات أخرى مثل المنتسح (البرولوج) الذي يليه الإله بان، ويصعب فيه ابنه تيمون بأنها «مثل ألبيا في التنفث الطيبة، ولا تعرف الضامه» (٣٥ - ٣٦). في الواقع، تنبؤ هذه العلاقة بين الابنة والأب غريبة إلى درجة أن بعض المحققين قد غيروا في نص المسرحية، ولكن سوستراتوس نفسه يتحدث فيما بعد عن التربية المتحررة للهذه التي

تيمون يمثل في فسخ هذه الروابط، وذلك بانفصافه عن زوجته إلى التعبير للطلق في عزل ابنته، ذلك الذي يشير إلى زوال صلة العلاقة التي تربط أسرته بالجميع ككل. وبهذه النظرة، نرى أن للمفح الحقيقي لتيمون يمكن أن تنازله عن مسؤولية أسرته بما فيها الجيل الثاني. وتتطرق للمسرحية إلى موضوع (ثيمة) للمسؤولية أو القوامة في بدايتها، حين يشير سوستراتوس إلى أنه بحث جلده ليعث عن والد الفتاة، أو «ولي أمر الأسرة» (سطر ٧٣ - ٧٤) الذي يسمى باليونانية (kyrios) ويملك - حسب القانون الأثيني - قوامة قانونية على زوجته وأولاده، وعلى ملكيته، وعلى الأخرى من أغواته غير التزوجات الثلاثي لا أول من غيره. وعند هذا الحد لا يعرف سوستراتوس يساقله ولي أمر الفتاة، لكن هذه الإشارة الخفية للأشكال يتم تطويرها بعد قليل بالاترابط بعد مقابلة سوستراتوس والفتاة في المشهد الوحيد الذي تظهر فيه، قد خرجت من منزلها للاقابلاً بلقاء (ذلك لأن الدلو الذي ذكرناه من قبل قد سقط في البر) فيبدى سوستراتوس استمداه لجلب لاهلها.

لكن عبداً لجورجياس - وقد استرق السمع إلى هذا الحوار - يلن في نفسه علم اهتمام تيمون بخروج بنت صفوة عفيفة بمفردها، فيقرر إبلاغ جورجياس بالأمر ليتوليا أسرها (epi meletia) (٢٢٠ - ٢٢٩) ويؤنب جورجياس - عند مجيئه - العبد على وقوفه موقف المتفرج (allotria) (٢٣٨) وقال إنه لا يصح للمرء أن يهرب من علاقة قرابة، وهو يستخدم هنا كلمة (diketotēs) (ص ٢٤٠) التي يثيرها مصنف معاجم يزنطية أنها تدل على روابط الزواج، في حين أن متاندر يقصد بها علاقة الدم بالعلمي الواسع^(١٠)، ويواصل جورجياس قائلاً إن والداه يريد أن يتكبرا قريباً له، ولكن علينا ألا نحاكم في فطانتهم. وفي نهاية المسرحية يعرف تيمون بفشله كلبت ويشل جورجياس ابنه له، فأرجح الظن أنه ليس هناك من يرضى به أنكاره للبشر سوى نفسه (٧٢٩ - ٧٣٥ - ٧٣٧ - ٧٣٩).

وعند هذه النقطة من المسرحية يستحق نرج من حل العقدة؛ ذلك لأن أسرة تيمون قد تحررت من قيود طبعه المزاجي الحاد، واستعادت علاقتها بالأسر الأخرى. ويظهر ذلك على نحو مباشر في موافقة جورجياس على زواج سوستراتوس من أخته غير الشقيقة. ومن وجهة النظر هذه يمكن فهم وظيفة حب سوستراتوس، بوصفه التعبير المعاني أو الشخص عن القواعد الموضوعية للقرابة في المجتمع الأثيني، ذلك الذي يمثل جماعة منغلقة التزاوج، أي جماعة يتزواج فيها المواطنون فيما بينهم، بينما يحرم الغريب على نحو صارم من مثل هذه العلاقة. وبعبارة أخرى فإن حب سوستراتوس لابنة تيمون مظهر لحالة دولة المدينة بمحورها من أسرة تيمون، تلك التي كان - بانزواله - ينكرها. وبذلك يمكن النظر إلى موضوع (ثيمة) بغض تيمون للمجتمع وقصة الحب بوصفها وبهي صلة واحدة.

ولا ننكر أن تيمون نفسه يظل مجزول عن هذه الترتيبات الجبلية، متصلاً من أي اهتمام بمن يتزوج ابنته (٧٥٢) مطالباً فقط بتوفير ما يملوه هو وزوجه (٧٢٩). وقد يشوب متاندر روح

فيقترح - أولاً ، وعلى المستوى الأخلاقي ، مبدأ احترام الآخرين ومراعاتهم أو «حب البشر» (Philanthropia) بالملئى الواسع للتعبير الإغريق ، وذلك للوقوف ضد بغض البشر المتسدد عند كتيون . وقد تأكد هذا الملصق من المسرحية بسبب حب الكلاسيكيين للتد الأخلاق .

ويقول دارس من دارسي مسرحية مانتدريصور لنا مائل في مسرحية ديسكولوس ، يوضح تام ، الشقاق القائم بين المدينة والريف في أثينا في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد . وبين في الوقت نفسه ، أن بدور «حب البشرية» تحمل المشكلة إذا تمت ، فتجمع بين تهذيب المدينة وخبرة الريف العملية ، فيكافئ التأثير الموحد العظيم لهذا الشعور بالحب^(١٠) . ولكن يجب التسليم بأن هذا الحب النبيل لا ينجف زعة كتيون إلى الشك والارتباب والانفعال .

ويركز مدخل مختلف ، في النظر إلى المسرحية ، على طريقة تقديم كالبيديس (Kallipides) وهو أب سوستراتوس ، ذلك الذي يجعله جورجياس . وهو رجل ثرى ولكنه شريف وفلاح لا مثيل له (٧٧٤ - ٧٧٥) إنه يوافق على زواج سوستراتوس من ابنة كتيون ، ولكنه يرفض طلب ابنه المقاضى ، في بداية الفصل الخامس بأن تزوج أخته من جورجياس ؟ فريجان من أسرة فقيرة أمر صعب القول (٧٩٥ - ٧٩٦) ، وأعتقد أن مقاومة كالبيديس رغم أنها مؤقتة ، لا يحدد منها سوى موازنة البائع الذي يمثله كتيون ، وبذلك يدلع مانتدريكل من الطرفين ، الفقير والغني ، المهذب والجلف ، إلى شيء من التنازل ، ويحدد المشهد - ضمناً - أسباب احتزاز كتيون ، كما يحدد ذلك الجانب للنطق لسوكة . وعلى أية حال ليس طبعه الجلف هو الحاجر الوحيد الذي يحول دون العلاقات الحسنة الحرة التي تربط بين كل المواطنين . ويروج سوستراتوس طبعه لزواج أخته من جورجياس بمحاورة أخلاقية غلبية عن الاستئجار الحسنة للثروة ، تلك التي يملكها المرء لدى زنى قصير ، فالتصرف النبيل هو مساعدة الجميع وإسعاد أكبر عدد ممكن من الناس ، فمثل ذلك التصرف خالد تظهر فوائده في وقت الضيق (٨٠٥ - ٨١٠) وهنا نرى الأخلاقية على مستوى تجريد سام ، وطني ، وهو تجريد يمكن إثباته عن طريق تحليل أسولي . إن كالبيديس يصفى إلى المحاضرة الجلبية باحترام واستمتاع ، ويستسلم مذكراً ابنه بلطف :

«أنت تعرفني ياسوستراتوس» (٨١٣) .

وعمل كتيون خارج «الدائرة المحظورة» ، ويلجأ مانتدريكل إلى يعلفه إليها - إلى الاحتفال الصاخب ، في غاتمة حزلية ساهرة ، ليقاتل جليدية وموسيق ، ويروض حامل بالحشونة مع كتيون الثغر من الرقص ، ولكنه يفسر إلى الاشتراك في الاحتفال . وهنا - أيضاً - نرى روح دولة المدينة على مستوى الشاعر الجارية الاحتفالية . وقد تكون مقاومة كتيون المستمرة ذات معنى ، ولكن هوية الاندماج إلى الجماعة قد لا تفلح في المستوى نفسه من الإرادة القردية . ويجب أن نذكر - هنا - وجود عنصر انتشالي معين ، في الحياة الاجتماعية في أثينا ، له مكانة في مسرح ديونيسوس^(١١) . ويمكن للشاعر المسرحي الغرض من هذا المستوى من الأيديولوجية

حظيت بها الفتاة مع والدها الجلف ، والتي حمتها من التأثير النفاذ لميمات الأطفال حين يراها سوستراتوس ، يؤخذ بأسلوبها المتحرر وسط الجلالة القروية (rusticity) .

ويرى دارس من الدافين أن عيوب كتيون لا تنح على متوال نموذج كاره البشر الأصلي فيصوب ، بل وعلى متوال نموذج القروي الجلف (agorikos) (Theophrastos) وأرسطو غير المتحضر الذي استخله مانتدري في تصوير الجلالة القروية للفرطة^(١٢) . ولكن صورة الجلف القروي (the rustic) (ثنائية الدلالة ، إذ تحمل في طياتها تضمينات من الاستغلال الشديد والاستقامة والاجتهاد والشرف إلى جانب الانجتماعية الصامتة الغفلة . وإذن فكتيون تجسيد لثال (ideal) (وتجسيد لذلية . وكما يقول باحث يجب بأخلاقيات مانتدري ووضعه ، فإن الجلالة القروية عيب عند ثيوفراستوس ، ولكنها تقترن عند مانتدري بالاستقلال النبيل والبراءة^(١٣) .

وإذا كان كاره البشر في مسرحية مانتدري يفهم بوصفه نموذجاً معيناً لفلح الأثيني - مها يكن فيه من مبالغة - فإنه يوسى بأن اكتفاه اللباني ليس مجرد وهم شخصي ، بل هو اختيار حقيقي ، أو - على الأقل - اختيار مقبول أيديولوجياً . وفي الواقع أنه يجمع بين الاثنين ، فقد كان أسلوب حياة كتيون قابلاً للتطبيق تماماً ، لأنه كان باستقامة الفلاح المالك أن يعيش بمجوده وحده ، ولا يمتثل مثل هذه لطيفة مزاجاً واقفاً . إذن فأكبر الظن أن تصوير مانتدري للملكية كتيون وظروفه تصوير واقعي . وأهم من ذلك أن صورة الأسرة المستقلة ذاتياً كانت صورة عريقة في جميع دولة المدينة . ولقد عالجها أرسطوفان (Aristophanes) بشكل ممتاز في مسرحية «أكارنتز» (Acharnians) التي أنتجت قبل «ديسكولوس» بحوالى قرن ، ويبدو فيها البطل ديكايوبوليس (Dicaeopolis) ، وسماه «المدينة العادلة» ، متحمساً من فساد المواطنين الذين لا يذبلون إلى جهد للوصول إلى سلام مشرف مع اسبارطة (Sparta) ، فينسحب إلى ضيعة في الريف ، ويوقع مع العدو معاهدة سلام منفردة . وتقوم القصة الخيالية على الفكرة الأساسية التي تؤكد أن الأسرة الواحدة تعمل كالمدينة ، مستقلة ومكتفية بلاتيا ، وهناك - طبعاً - اختلاف كبير في الروح بين كلا الكائنين المسرحيين ، فبطال أرسطوفان ينسحب في مغامرته الشجاعة نجماً كبيراً ، بينما يعاني بطال مانتدري من الاشتراك في المعاهدة التي قطعها ، بينما يعاني بطال مانتدري من الإذلال ، ولكن كتيون - على أية حال - لا يفرغ تماماً ، فتمتد توتر قائم بين الاكتفاء اللباني والجمع ، ويتضح ذلك في كرامته العديدة .

ولقد كان هذا التوتر حقيقياً بالقياس إلى أيديولوجية دولة المدينة ، في حين أن البليز الطيق للتزاييد في العهد المظلي ، مع التغير السياسي لصالح الملكالك الكبار الذين يدمهم المندوبين ، كانا يزيلان - على نحو متزايد - صورة الأسلاف عن جميع المواطنين الفلاحين . وللتطلب على هذا ، وفي الوقت نفسه ليجب مشاكل الصراع الطبق والاجتماعي الحقيقية ، يسير مانتدري على حدة عاود ،

معروف لنا . وعلى كل حال ، لم يكن تيمون شيكسبير عاشقا ، ولاتردد المقدمة القرعية ، التي تدور حول شخصية الكياديس كما أسلفت . ثيمية الإسراف اللامعقول ، وإنما تصور قضايا العلاقات والمسؤوليات المدنية ، مما يطبع المسرحية بطابع خاص بها .

ونبدأ نقاشنا بتناول مشهد غريب ، يثير الشفقة ، يدور حول تيمون والفيلسوف أبيناتوس (Apemantus) وهو نائف متعصب ، يمرور من حقم البشر ، على منوال ديوجينيس (Diogenes) الساخر من كل شيء . ومثل هذا للشهد للقبالة الثانية من سلسلة المقابلات ، أمام كهف تيمون ، حين هرب بعد أن اكتشف وجود أصله ، إذ جاء الكياديس من قبل ، منفيًا من أثينا يحاول حشد جيش يهاجمها به ، فيعطيه تيمون من ذهبه الجديد ، وكذلك يعطى المحظنين اللذين تصاحبانه ، بشرط أن تنشر عوى الزهري . وبعد ذلك ، بعد امتحان غير اللعب ، ينجي بعض قطاع الطرق ، والعبد المخلص ، وشاعر ورومان من لثة تيمون القديمة ، ويضرب أعضاء مجلس الشيوخ ، ليؤسلاوا إليه كي يعاونهم لمواجهة حصار الكياديس . وكما نرى ، فإن أسباب هذه المقابلات متتمة كما هو الحال بالنسبة إلى نتائجها . أما أبيناتوس فلا يرغب في اللعب ، برغم أنه كان يمحسر ، في أيام رخاء تيمون ، إلى قصره ، إلا أن السبب في حضوره كان تثبيته على كرمه غير الفهموم ومواجهة نفاق ضيقه ، فيقول : « إلى أوف من اللحم الذي تقدمه لخصي ، ولن أجاملك . بأيتها الأكلة أكم من الرجال يأكلون تيمون وهو لايراهم . إنه ليحزنني أن أرى مثل هذه الكثرة تغمس نفسها في دم رجل واحد ، ولينثون هو أنه يسددهم بهذا . » (١ ، ٢ ، ٣ - ٣٨ - ٤٧) واحترق أبيناتوس رغبة ييت تيمون : « ما الحاجة إلى مثل هذه المآذب والنفقة والأجساد الزائفة ؟ » (١٠١ - ٢٤٤) ويرفض هدايا ، بل يتأ بالخطر في صلاته : « إنك ياتيمون مأكثرا تهب ، ولذا أعتنى من أنك ستغرق في الديون (٢٤٢ - ٢٤٣) . وأدرك الفيلسوف عواقب هذا كله : « يغلث الناس ألبوابهم دون الشمس الغاربة (أي يتحولون عن الإنسان إذا سقط) » (١٤١) . وتبدو هذه للقبالة بين الشخصيتين ، بعد تحول تيمون ، خفية بإمكانات كوميديته ، إذ هناك مغارقة في فكرة مصاحبة كارهي البشر . وتوسى كلمات أبيناتوس الأولى باقتراحه للمنافسة : « وجهت إلى هنا ، إذ يقال إنك تفقد سلوكي (٤ - ٣ - ٢٠٠) ويقول تيمون مهاجما :

« لك لا تملك كليا أقدله . ليحل بك السل (٢٠٢ - ٢٠٣) وهكذا ، إلى أن ينتهي الشهد بصافعة شتائم مضحكة من قبيل :

« تيمون : إنك لست نظيفا بحيث أبقى عليك !

أبيناتوس : ليصكب وياه ! أنت أسوأ من أن أشتكك ! (٣٦١ - ٣٦٢) ويتلى الحوار في النهاية إلى :

« أبيناتوس : حيوان !

تيمون : صيد !

أبيناتوس : ضفدع !

تيمون : وقد ، وقد ، وقد ! (وهو يلقى بحجر عليه (٣٧٤ - ٣٧٧) .

ليجد حلا لتوتر الحكمي ، فالاحتفال ورباطة الزواجر الاجتماعية واستغلال الأسرة الواحدة ، كل ذلك يشكل النسيج الأيديولوجي لأحداث المسرحية ، ويحدد - من ثم - كاه البشر بفضالته وبقائه . ولذلك ، وعلى أساس من كيفية خاصة بثقافة دولة المدينة القديمة ، يحل انقصاله .

✽

وليست « تيمون أثينا » لشيكسبير مسرحية كوميدية تماما ، بالرغم من أنها مأخوذة عن مواقف كوميدية ، وتم عن انتساب ما لهذا النوع الأدبي . وتوجد الإشارات الأولى لشخصية تيمون عند أرسطوفان ، حيث يذكر تاسكا لمن البشر جميعا . وقد أعطى بعض الشعراء الكوميديين دوراً بارزاً لهذا التسلك ، ولكن هذه الآثار قد ضاعت للأسف . ولقد كان شيكسبير على علم بهذا الفوج الكاره للبشر في « حياة مارك أنطوني » (Ptolemy) ، وكذلك في « حياة الكياديس » (Life of Alcibiades) وأعطى نموذج القائد الأثيني الأرسطراطي الذي يقدمه شيكسبير بوصفه شخصية بارزة في قصة تيمون . وأما الفكرة التي ترى أن تيمون كان ذات يوم ثريا وكريماً مسرفاً ، وأن أصله هجره بعد أن أنفق كل أمواله ، فهي فكرة ترجع إلى « حوار تيمون » للوسيان (Lucian) وهو كاتب إغريقي عاش في القرن الثاني الميلادي . وفي هذه الصياغة ، يرجع بعض تيمون للبشر إلى الانتماض والخبث ، ولكن هذه المرحلة من حياته تذكر فقط ولا تمثل ، كما هو الحال في مسرحية شيكسبير . إذ يركز لوسيان على لحظة متاعرة يكشف فيها تيمون ، بفضل تدخل الآلهة جوبيتر (Jupiter) ، كبراً فدنيا ، إلا أن هذا الكسب المفاجئ ، لا يصلح من مزاجه شيئاً بل يصدمه ، ويسمح له في الوقت ذاته بالانتماض على أصله المحاطين السابقين ، الذين يسمرون إليه عند صراع غير ثراه الجديد ، فيشبعهم بالشرب واللعن . وقد قدمت صياغة مسرحية حوار لوسيان في أواخر القرن الخامس عشر في « فرارا » على يد الشاعر الإيطالي ماتيو ماريا بوياردو ، الذي وسع إلى حد ما من الرواية الأصلية ، بإضافة قصة موازية تدور حول بلير آخر تنتهي به بسبب ذيقه إلى السجن ، لكنه يعرف أن والده قد أودع ذهبا في مقبرته ، تحسبا لخل هذا اللصير . ولكن تيمون ، للأسف ، يكشف هذا الذهب ، وهو يبحث عن عبقاً لكثرة ، فتنسب معركة بينه وبين عبيد الشاب السجين ، وتؤكد الحادثة أن الشاب يعطى بالذهب ، بعد أن يعطى المنزى الحق ، وهو الاستعمال الكرم للال ، بوصفه فضيلة تتراوح بين البخل والإسراف ، ولكن شيكسبير لم يستخدم هذه المقدمة القرعية ، لو كان قد عرفها .

وهناك صياغة أخرى للقصة جذيرة بالذكر ، وهي كوميدية إنجليزية مجهولة المؤلف ، تشبه تناول شيكسبير شيها جوهريا ، خصوصا المتأخذ الأول التي تبين إسراف تيمون ، ودور العبد الأمين الذي مازال مخلصا لتيمون برغم سقوطه . وثمة مقعدة فرعية تدور - هذه المرة - حول غنى أحرق ، يفرغ ثروته على وعد بمصان ذى جناحين ، ويغري تيمون نفسه عروس هذا الأحرق بالرجل معه في ليلة الزفاف . ولا يعرف أية واحدة من المسرحيين قد أنتجت عن الأخرى ، أو ما إذا كانت كلتاهما قد اعتمدت كل مصدر مشترك غير

(٧٨٠) وقد لا تكون هذه الأحكام مغلظة تماماً ، إذ إن فيها ، طبعاً ، شيء من الجمالة . ولكن تيمون ، وهو في حالة بائسة ، يرى أنه قد ترى « بالحقم الثابتة للأحرام » (٤ ، ٣ ، ٢٦٠) كما كانت إمكانات مثل هذا العالم حقيقية في نظره .

على أن فردوس تيمون فردوس وهمي بالطبع ، وقد أدرك بعض الدارسين أن تيمون أنثيا يدين بأمله إلى تقاليد الخبيثة الأخلاقية . وفي هذه الحالة يقتزن تيمون بالصورة المجازية للجنس البشري .

ويقول الناقد الذي درس هذا الارتباط دراسة شاملة : « يبدو الإنسان بريئاً ، بلا حيلة أمام العالم ، الذي يبني له فرصاً لا تعد للإفراط في السلوك الحرام في مقابل الإخلاص له ، ويقبل الجنس البشري دائماً هذه الدعوة ، فيصرف على ملذات الدنيا على الفور .

وتمثل المظاهر الأساسية لدينوية الإنسان في إحساسه المطلق بالسيطرة على العالم المحيط به ، واستمتاعه بالثروة المادية الوفيرة ، وإفراطه في إشباع رغبات حواسه .^(١١) وبين الكاتب نفسه أن الخبيثة القصيدة (Masque) التي تعرض خلال مأدبة تيمون ، حين

يخيل كوبيد (Cupid) مع خمسين من النساء ، يمثل الحواس الخمس ، ويرى أن هذه الخبيثة تنبع - على نحو مباشر - من تقاليد الخبيثة الأخلاقية . ولكن في هذه المقارنة كثرة من الاستثناءات تلغى

المشابهة ذاتها ، ذلك لأن تيمون ، في الواقع ، يتجرع من الرغبة والنفث والاشتهاء (ص ١٦٨ ، ١٧١) ، فسترجع لنا للمأدبة والحلوة الخروج الأصيل للشهوان الأخير (ص ١٧٠) ويشتر الجوع

والرغبة الجنسية في أثينا التي تبدو - في النقيض من موقع تيمون فيها ، عالماً ساقطاً . ويشير الناقد الذي استشهدنا به من قبل إلى أن

صيح كلمة «ربا» تردّد في تيمون أكثر مما تردّد في أية مسرحية أخرى لشكسبير^(١٢) . وكما تمثل تحريرة تيمون جانبين - هما

اللا أنانية والإسراف - فإن أنثيا تظهر أيضاً وجهاً مزدوجاً . وليس دائري تيمون أشراراً بالضرورة ، فالشيخ الذي يكلف عبده بالتوصل

إلى تيمون ليسد ما عليه يشرح موقفه : « حاجتي تضطرني .. أيامه قد ولت ، واعتادى على وعوده التي لا تتحقق قد نال من رصيدي .. احتياجي ملحة .. » وعندما يطلب رئيس خدم تيمون

من الشيوخ (١٠٢ ، ٧٠ - ٧٣ ، ٢٥) قروضاً أخرى لسيده « يردون بصوت متضامن مشترك - أي بصوت واحد . ولكني

أعتقد أن هذا التصير يلجأ أيضاً إلى الشركات المساهمة وأعمال الاستثمار - إنهم في حالة ركود ، يحتاجون إلى لئال ، ويودون لو يستطيعون إقراضه لكنهم للأسف غير قادرين على ذلك .

(٢٠٢ ، ٢٠٨ - ٢١٠) ويشير تيمون وجود الشيخ بأنه انعكاس لبخل الشيخوخة الطبيعية (٢١٩ - ٢٢٣) إذ لا نعلم أن الأرضة قد تكون محولة ، أو أن الأضياف قد يحتاجون إلى قنود سالمة .

إن تيمون يعيش « في حلم الصداقة » (٢٠٤ - ٣٤) كما يقول رئيس خدمه ، ويشير التعامل التجاري بمقاييس أنثوية فحسب ،

ومذاق هذا الحوار ، مثل شخصية أبياتوس نفسه يذكر بمحاكاة في بلوتارك ، ولكن شكسبير يؤسس مثل هذه الشكائ في اتهامات ، تتعمق الموقف حتى تجعل قيمة السريحة .

ويُسبب أبياتوس سلوك تيمون إلى الدافع الإيجابي : « لو أنك بارد الطبع خجلاً من نفسك لكان الأمر طبيعياً ، ولكنك مجبر بالبرد . لو أنك شجاعاً لرجمت إلى البلاط مرة أخرى ١ (٢٤١ - ٢٤٤) .

وأبياتوس غطى طبعاً ، ذلك لأنه يجهل ذهب تيمون . ولكن تيمون يعرف بتأثير حالته السابقة على مرارته الراحة : « إن تحلى هذه الظروف ، وقد عشت ظروفاً أحسن من قبل ، أسر صعب .

ولكنك لم تعرف إلا التماسه وقد عودك فيها الزمن . لم إذن تذكره الإنسان ؟ لو لم تكن أفقر رجل لكنت جاعلاً في البلاط » (٦٨٨ - ٦٧٧ ، ٢٧٧ - ٢٧٨) وفيما يتصور تيمون ، فإن حالته

الراحة مقلوب ، والتي من حياته السابقة ضياع ، بينما يتصور أبياتوس أن حياته ما زالت كما هي ، لأن المجهود والأثنية بمثابة الواقع المائل وراء الستار الزائف الذي يصعب عليه تيمون . أما تيمون

فلا يرى ظارا على كرمه الماضي بل ينعيه ، ويغيب هذا الكرم بيجر التعامل مع البشر ، بينما أبياتوس يعيش ، كما عاش من قبل ، بين الأثنيين . إذن فأبياتوس على حق حين يقول ل تيمون : « إنك لم تعرف التوسط ، بل فقط عرفت التصرف في التفتيش »^(١٣)

ولارب أن أبياتوس مصيب هنا . ولكن التوسط الذي يشير إليه لا يوازن بين التلهيب والتسكك الجلب . لقد فقد العالم إنسانيته فيما يرى أبياتوس وأصبح مجتمع أثينا هابة وحوش (٣٤٩ - ٣٥٠ ، ١ ، ٥٠ ، ٢٧٢) ويسأله الفيلسوف : « لو كانت يدي

لأعطيتني للوحوش كي أغضض من البشر . فيقول تيمون : « هل ستقع في ضلال البشر وتصبح وحشاً بين الوحوش ؟ »

« نعم ، باليونان » هذا فرض بشع . أنت أصبحت وحشاً لأنك لا ترى عسكرة في التحول ! « (٣٧٢ - ٣٧٨ ، ٣٤٥ - ٣٤٧) لقد أخذت كل الفوارق في تصور أبياتوس : الإنسان والحيوان وما فوق وما في الوسط . أما تيمون فيرى أنه قد كان هناك مجتمع أفضل ، ولكن قد

فقد حياته . إذا رجعتنا - الآن - إلى مشاهد بداية المسرحية ، وأيام تيمون السعيدة ، نلاحظ أن شكسبير لا يقدم كرم تيمون بوصفه فوضى في الإفراط والفخر والجامله والفساد ، كما تفعل كوميديا تيمون المجهولة المؤلف ، حيث تمكن القوة تيمون من أن يخطف عروس صديقي له في سبيل إشباع رغبته ، قد يكون هناك - في تيمون شكسبير - شيء من اتفاق ، بين ثلة المخطفين بتيمون ، أولئك الذين لا يهتمون

بمصلحتهم ، ولكن الدوافع تتناسى تحت رعايته النبيلة ، ويبرز عالم الشرف والصداقة الذي يمثل نوعاً من الصفاء - المثال أو الخيال - يعود إلى زمان رقيق ، كان الحاكم العادل فيه يصنع بجزءه الكريم

نظاماً عادلاً . ولذلك يقول أسد الفيروز عن تيمون : « إنه يتجاوز الطبيعة ذاتها » وأنه أنبل إنسان على وجه الأرض (٢٧٣ - ٢٧٤ ،

«أنهم يتفرون يا سيدى ، ليس هنالك من حجم طالعهم »
(١ - ٢ ، ٧٥ - ٧٧) . وبعد ذلك ، كما سبق أن أشرت ، سيمر الكياديس مع عظيمين . ولا أجزم بأن شره وشجاعته استمررا لقاعدة قديمة تحمك بالحياة المدنية ، أو أن الذاتية (egotism) التي تدفعه إلى الانغماس في إهانة مجلس الشيوخ انعكاس للأناية المعاصرة في ذاتها ، ذلك لأن هذا التصنيف للقديم والحديث لا يحيط بشخصية الكياديس ، فضلا عن أن التوتر بين السلطة المدنية والسلطة العسكرية يتأسس في إشكال آخر . وعموما ، فلا يمكن قوله هو أن قوى المدينة تتخاصم بعد سقوط تيمون ، وأن الكياديس يرى قضيتهم وقضية تيمون بمثابة قضية واحدة ، أما تيمون فيحتقره كما يحتقر الآخرين :

تيمون : هل تهاجم أثينا ؟

الكياديس : نعم يا تيمون وهنالك ما يبرر ذلك

تيمون : لتلهم الآلهة وتوكلت في ذلك ، ثم لتعلمك أنت بعد أن تنصير .

الكياديس : لكانا أنا والتجديد ؟

تيمون : لألك بقتل الغرمين تستطيع أن تستولى على بلادى ! (٤) .
٣ - ١٠٤ - ١٠٨) إن الأمر يبدو - فيما يرى تيمون منذ أن أفلس - وكأن السرقة تقود الكون كله :

الشمس والقمر والبحر والأرض حتى القوانين ذاتها . ومن الواضح أنه لا يستطع الجنود (٤ - ٣ - ١٢٨ - ٤٤٧) .

ولكن رغم هذا الضغن الذى ينطوى عليه تيمون تتناول كل الأطراف كسبه :

فالكياديس يذكر رجاء تيمون كأنه « زمن مبارك » (٤) .
٣ - ٨٠) ويشير إلى « أهال (تيمون) العظيمة ... ولولا سيفك وأموالك . لكانت الدول المظاهرة قد داست عليه (أى الأثينيين) (٩٥ - ٩٦) . ويشعر الشيوخ - بدورهم - « بنقص العرن الذى يقدمه تيمون » ويتوسلون إليه كي يولى قيادة الجيش والسلطة المطلقة في الحرب ضد الكياديس (٥ - ١ - ١٤٦ - ١٥٩ - ١٦١) ويعرف رسول مجلس الشيوخ أن رسولا آخر يعرفه « ذهب من الكياديس إلى كهف تيمون بتغطيات تتوسل إليه للاشتراك في الحرب على مدنتكم إذ إنها كانت ، إلى حد ما - من أجل تيمون أيضا » (٥ - ٢ - ٩ - ١٣) .

وليست ضرورة اشتراك تيمون واضحة . إذ يبدو كأنه له فضيلة طالسبية مثل أوديب (Oedipus) في مسرحية « أوديب في كولونا » (Oedipus at Colonus) - حيث يهب الجبل الانتصار للطرف الذى يقضى عليه شره اشتراكه معه . ولكن تيمون يظل بمعزل عن شؤون البشر ، مخفرا أى دور فيها . داعيا إلى تدمير الجميع دون تمييز ، ويرى في ذلك النتيجة الطبيعية لشرورهم للحادة . إنه يريدهم أن يكونوا كما هم عليه بطيختهم بحسب .

وفى النهاية ، لا تحدث الحرب الأهلية . ومعال دونيا حيث يطلب الشيوخ الرحمة للأرياء ، إذ قد مات هؤلاء الذين نفروا الكياديس ، وتوجه إلى تيمون نفسه دعوة بالعودة . (٥ - ٤) .

من المؤكد أن أصدقاء تيمون الذين يلجأ إليهم في طلب القروض ماثقون . ويعلق غريب ، شهد بالصفحة تهرب صليق من تيمون ، على « بشاعة الإنسان » ، فيؤكد أن على الإنسان أن يتعلم كيف يوزع أمواله ، فى صلف ، لأن السياسة مقدمة على الضمير (٣ - ٢ ، ٧٤ - ٨٨ - ٨٩) ولكن هل يمكن أن يدمم الإغراض كرم تيمون إلى الأبد . غمة تناخل دلالات (semantic) بين الأخلاق والاقتصادى ، يألى نمايزه من الممارسة التجارية الخاصة بالراسخالية البدالية . لقد كانت مسألة فائدة الاستثمار لا تزال غامضة حيثئذ ، وقابلة للتبسيط فى فكرة التبادل الطيعى المؤلف ، كما بين لنا هذا الحوار بين بعض دائي تيمون : « تيتوس : سأريك الآن حدثا غريبا . هل يمت سيدك الآن طلبا لنقود ؟

هور تيتوس : بالتأكيد

تيتوس : ويتخذ الآن الجهورات التى أهداها تيمون له والى لم استلم ثمنها منه بعد .

هور تيتوس : إنه أمر يمزق .

خادم لوسوس : لاحظوا ما أظرب هذا . أن تيمون يدفع أكثر مما عليه . فكان سيملك يتخذ الجهورات ويطلب أيضا ثمنها (٣ - ٤ ، ١٨ - ٢٥) ويشرح معلق من المعلقين :

«مها تكن حقيقة ترويع جهورات تيمون » فالوضع - بالفعل أن الرجل الذى يلبسها يبعث فى الوقت ذاته طلبا بإعادة تسليد ثمنها (١٨) . وغمة خلط تام هنا بين الإهداء والتجارة ، بحيث يرى هور تيتوس فى استرداد سيده دينه من تيمون « مجردا أسوأ من السرقة » (٢٨)

إن التناقض الأساسى بين تيمون وأثينا هو التناقض بين مثال (ideal) القرون الوسطى للاقتصاد الطيعى - ذلك الذى يطبعه طابع الإهداء والروابط الشخصية - والظروف الجديدة للرأسمالية التجارية . ولكل من طرفي التناقض نظرتة إلى هيوب الآخر . سواء كانت من قبيل الإفراط أو الجشع . ولذلك فإن هروب تيمون من المدينة علامة على زوال الأسلوب القديم وتعارفه مع شروط التبادل الجديدة . ومفهوم شيكسبير لوضع الجميع الجديد معقد ، وذلك واضح بالدرجة الأولى فى العقدة القرضية التى تدور حول الكياديس . ولما تكشف هذا الأمر ، تحسلا ، يخرج عن نطاق هذه الدراسة ، ولكن موضوعنا يقتضى تناولا عاما غلده للسألة : إن مجلس الشيوخ يثق الكياديس بسبب ثقافه للتحسس عن جندي قديم تمل مواطنا فى مشاعرة .

إن شجاعته تدفعهم المدينة ، ولكن تحسسه للشرف يصطلم بأسلوب الحياة المدنية . ويشار إلى شيء خشن فيه عند مأدبة تيمون حيث لاحظ الأخير : « إنك تفضل حضور إظهار العدو على مشاة الأصدقاء » ! فبدر عليه الكياديس :

ونستكشف - الآن - هذين الدافعين كلاً على حدة ، من أجل التحليل ، ثم تتناول الاسترائيجية والدلالة التي تكمن في تمازجها في روح واحدة .

وعور غيب أليست هو التناقض الاجتماعي . وذلك موضوع (ثيمة) هاشفي في مسرحية متاندر ، لا يبدو إلا من خلال شكوك جورجياس الأول حول إخلاص رغبة سوستراتوس في الزواج من أخته ، ابنة الفلاح الفقير ، أما في تيمون شيكسبير فالموضوع ثانوي بالقياس إلى الأثنية والجحود ، وهما الرذيلتان البارزتان في ذلك العصر . أما أليست مولير فيبدو التناقض هو المشكل الأساسي ، كما يبدو سعي أليست وزّاء عَصْر الصراخ المطلق . وكأنه مطلب عتيق . يرتد بصاحبه إلى عهد جامد . تترتت الأخلاق شديداً وعُذر الصديق فيلات أليست كاللا (Philinte) (إن هذه العصية للفضائل أيام مضت تنتهك عَصْرنا وعاداتنا .. يجب أن تسامر الزمن دون عناء) (١٥٣ - ١٥٤ ، ١٥٦) . ويظهر هذا التعارض بين عادات الحاضر للثوية واستقامة الماضي المحتملة متكرر في المسرحية (٥٩ ، ١١٧ ، ١٤٥ ، ٢٢٠ ، ٢٣٤ ، ٣٥٩ ، ٣٨٩ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١١٧٧ ، ١٤٨٥ ، ١٥٤٦ ، ١٥٥٧ ، ١٧٦٠) ويرتبط الحاضر بعالم المجتمع المهلب وآداب اللامعة (bienséance) في المدينة والبلاط . حيث تتطلب قواعد السلوك المصقولة المحافظة على « المظهر » ووضعه فوق كل اعتبار . وإزاء مثل هذه القواعد السلوكية للثوية . يزعم أليست من بداية المسرحية إلى نهايتها أنه رجل شريف « (man of honor) » ١٦ . ٨٠٦ (إلخ) ويعكس التناقض بين معايير « الشرف » والمحافظة وعادات الحاشية الملكية - في المجتمع المهلب - الصراع الطويل - الذي حسمه الدم أخيراً في ثورة فروند (وهي ثورة مجموعة من الأرستقراطيين ضد لويس الرابع عشر) ، أفضى الصراع بين أرستقراطية فيخورة مستقلة وعادات بلاط لويس الرابع عشر لمرنة المذعة (٥٧) .

وكان ثمة لون من الفرور والمعجزة في سعي التيلاء القلعاء وراه الجحد ، ولكن إحساسهم النظري بالشرف والوقار (وإن كان مزاجهم سريع التقلب) يبدو كأنه أسلوب طبيعي للفضيلة . ولعل الأبطال والبطلات عند كورني (Corneille) يصورون هذه الروح السامية في أحسن صورة ، ولكننا نلسمها في شخصي « دون كارلوس » و « دون ألونس » (Don Carlos , Don Alonse) - وهما أتما « دونا الفيرا » (Dona Elvire) - في مسرحية « دون جوان » (Don Juan) لمولير ، وفي مواضع والد دون جوان دون لويس الذي يحس بالفرد الطيق . وإذا افترضنا نوعاً من التقلب في حواس دون جوان للفرور فيجب أن نلاحظ أن شرف هؤلاء الأرستقراطيين ينبع من احتقار متصغير ، يقدّر بالتظاهر الذي يكشف الحاجة إلى رضو الآخرين . ولعلنا نلاحظ أن مسرحية دون جوان قد قدمت قبل مسرحية كاره البشر بسنة ، وأن نهايتها تكشف عند تحول دون جوان إلى التناقض ، فتُكشف - من ثم - عن استسلام إلى عرف العصر ، على العكس من كاره البشر ، حيث يظل أليست يتلّوم هذا العرف مقاومة عنيدة .

٢٦ - ٢٩ ، ١٨ ، ٢٠ (وبعد الكياديس - بلوره - أن يكبح جماح جنوده ، ويكفهم عن العنف ، ويسلمهم إلى عدالة قوانين المدينة إذا ارتكبوا أعمالاً عنيفة . ولا شك أنه يلمح - هنا - إلى الإساءة التي تسببت في القليطة بينهم (٥٨ - ٦٣) . ويكشف المشاهدون - قبل هذا المشهد مباشرة - أن تيمون قد مات ، وتحس أنه « كبح الفداء » وأن موته - رغم ما فيه من كراهية - هو الضحية التي تحلّص شعبه (بفهم الإخلاص المسيحي) . ومعنى هذا كله أن مقروط تيمون يصور وفقاً لخطط مختلف . يتجاوز الآخر فيه نفسه ، فيصبح أعظم وأغنى . ولقد كانت ثيمة « كبح الفداء » - عليها من تسوية الخلافات في حل القعدة - عنصراً من عناصر الكوميديا ، يني بالتناقضات التي تثيرها مشاهد كثيرة . تشمل عنصر « الفارس » (Farce) ، والقهاكمة خلال المسرحية . ولا أريد أن أفسر دلالة هذا العالم للثولة . ولكن لم تكن الدنيا - على أية حال - سيرة بالمرجة التي افترضها تيمون . إذ أن نهاية تجمع تيمون « تحول الإنسان إلى وحش » . ولم يستطع تيمون أن يفهم النظام المورسط بين الإنسان والوحش . أي النظام المختلف الذي هو وسط بين مجتمعه وبين الغاية . ذلك النظام الذي يبدو قابلاً للتطبيق رغم عيوبه . ولعل تيمون - بفضل محنته - قد خلص هذا النظام .

وتيمون - مثل كتيبون - همجي وتبيل ويملك كلاماً فضائل عهد ماضي يقدم مثالا أعلى للمحاضر . ويقوم استقلال الأسرة الفردية عند متاندر بدور التقييض (antithesis) - لروابط المحافظة والقرابة والتجارة . تلك الروابط التي تكون النظام للمنى الذي يتأسس - بلوره - في هوية جماعية تغذيها الطقوس . ويغذيها فضل الآلة بان الكريم . أما رؤية المجتمع السخي للمنى على التضامن الممنى للصدقة والمشاركة عند شيكسبير . فيتمثل تقويضها في العنف الجمعي للأثنية الوحشية المجردة . ويضع هذا التركيب مجالا لعالم جديد يسوده الاستنار والريح . علماً يمثل ماضيه ، للبارك « ذكرى منحلة مغلصة . فيخلق هذان للمفهومين صيغتين مختلفتين . أولاهما : « الجود » الكوميدي الحكم البناء - عند متاندر - للالتفاف وإعادة التكاثر التي تنبئ على روابط تزواج الأسر . وثانيتهما القعدة التي تتكون من مرحتين رئيسيتين . عند شيكسبير . تصليق كوك تيمون . ومع أنه من الممكن تحديد أية عناصر مماثلة في المسرحيتين من مثل لقوة الجماعية والفردية والعلاقة الاجتماعية الوسيطة . ولكن هذه العناصر - مثله مثل شخصي كاره البشر وبينه الحكمى - تمكس في تقاضيلها الأليولوجية والتوتر بين شكلين مختلفين للمجتمع .

لقد رأينا في كوميديا تيمون المجهولة المؤلف أن تيمون قد أحب امرأة . ولكن ذلك كان قبل غيبة آتاله . واعتُدد - في حدود ما أعرف - أن مولير هو أول من جعل من كاره البشر عاشقاً . ومن الواضح أن هذا التحول بالغ الأهمية ، ذلك لأنه يبرز تناقضاً داخل نموذج كاره البشر نفسه . ولقد رأينا أن كتيبون كان مترافقاً مع نفسه . وأن تيمون تقيز . ولكننا سنرى أن أليست ، وهو كاره البشر في مسرحية مولير ، ينطوي في ذاته على دافعين ، إلى درجة يعترف معها بأن المطلقة ليست من شأن العقل (٢٤٧ - ٢٤٨)

تقليد للبارزة بين السادة (٧٥١). وأورانت هو الذي اعتبر المسألة مسألة شرف - وليس أليست هو الطرف غير المحقول ، وهو يسأل أورانت : هل يمكن هؤلاء الرجال على إعادة النظر إلى القصيدة فأجدها جيدة ؟ (٧٦١ - ٧٦٧) وهنا تبين نقادة حياة البلاط ، بينا الناس الذين يرفضون الاشتراك في لعب الخلق يمارون بفقد أموالهم ويمتلكونهم ، عن طريق مكالمة ومؤامرات في البلاط ، يحتفظ هي عملية تدجين البلاط .

إذن فالأليست يمثل مفهوم قيمة الإنسان ، ذلك الذي يملك روحاً حقيقة وسط عالم الجمالة والإدعان . وكما يقول إيليانا (Éliante) كان وينطوى أليست على شيء نبيل بطول ، وتلك فضيلة نادرة في هذا الجيل . (١١٦٦ - ١١٦٧) . ولكن الظروف التي تحيط به لا تترك له أساساً يثبت هذه القيمة ، ما عدا المهجوم العام على التقدير الذي يحظى به الآخرون ، دون أن يستحقوه . والإحساس بالجدارة عندما لا يجد معادلاً له في النظام الاجتماعي يخلق معنى غامضاً للقيمة الخاصة أو الجوانب ، وعند هذه الجوانب يبقى مثال الشرف لدى أليست بمثابة الصراخ المطلق ، أي بمثابة يعلم تعبير المرء عن شيء سوى ما يحده قلبه (٣٥) - (٣٦) . ويكشف هذا البعد ، أو القيمة ، عن الدافع الرومانسي في أليست .

ولقد أفاد مولير في بناء قصة حب أليست وسيلمين - إلى درجة الاقتباس المباشر في بعض الأحيان - من مسرحية ألفها قبل ذلك بنحس سنوات ، وهي «دون جارسى دى نافار» أو «الأمير القوي» ، وهي ميودراما تقوم على نموذج إيطالي لشيكسبيريين (Cocognini) . وفي هذه القصة ، أميرة حية ، تتجبد دون شرف لمرأة لا يسمح لها بإظهار مشاعرها (٧٣ - ٧٤) فتتمتع دون جارسى الأمير القوي الذي طلب يدما ، وتطالبه بالثقة الكاملة بها ، رغم ما تعرض له من أدلة تثير الشبهة - بعضها مفروض وبعضها مدبر - بهدف اختبار إخلاصه . وبمثل دون جارسى في كل مرة ، ولكن الأميرة تقبله في النهاية ، سواء أكان «غيورا أم غير غيور» ، كما تقول (١٨٧٠) . إن تطابق هذا الوضع مع وضع أليست وسيلمين يجعل الثقة الطبيعية جداً ، لكن مشاعر سيلمين الحقيقية أكثر غموضاً من مشاعر الأميرة ، ولذلك يرى أليانث أن قلب سيلمين قد لا يفهم نفسه (١٦٨٠ - ١١٨٤) . وليس أليست - في مقابل ذلك - غيوراً فحسب ، بل إنه يتبلغ برغبته في اكتشاف دخيلة سيلمين . ولقد كان مسخه على فيلات أمرا آخر ، فقد أفرط فيلات في جمالة شخص من معارفه الأبعد فحسب ، ولكن ليس هناك شك في موقف عواطفه الحقيقية ، بينا عواطف سيلمين تكتم على الكل ، بما فيهم سيلمين نفسها وإصمها نفسه (Célimene) مشتق من الكلمة الفرنسية «celer» أو اللاتينية «(Oclare)» ومعناها «ردك» ، (to conceal) واللاحقة اليونانية تدل على اسم القاعل وتنفى «الخبيث» .

وإذا كان هناك نوع من الاقتباس في دلالة كلمة «شرف» (honnêteté) أو «رجل شريف» (honnête homme) ، في عصر تقديم هاتين للمسرحيين ، فقد أقر المصطلحان ليجر كلاماً ، مخفياً ، من تأديب الحاشية للكلية أو تخليفاً في ظروف للكلية المركزية القوية الجديدة . ومن وجهة النظر هذه - وهي السائدة في المسرحية - يبدو سلوك أليست جلفاً غير متحضر (sauvage) ، أبعد ما يكون عن «الشرف» الحقيقي . وإذن نصراحه ليست سوى عناد ، كما تلاحظ سيلمين (Célimene) (٦٦٩ - ٦٨٠) ولذلك فهي مجرد ضعف شخصي آخر ، مثل تلك التواضع التي تبرز منها سيلمين ، في تصويراتها المجالية (الساتيرية) لأصلقاتها الآخرين ، مثل غن الثروة المسببة التي لا مضمون لها (٥٨٠) ، ومظهر الفموض الذي يجيب المبتذل (٥٩٢) ، وغرور الظاهر بمعركة الشخصيات الكبيرة (٥٩٨) ، والتكبر المتخف (٦١٨) ، وتفاهة الحب التي يتصور أن الحكمة تقترن بوجهة الناقصة ، وأنه الحقى وسددهم هم الذين ينظرون إلى الغير بنظرة الإهجاب المرحة ، وأنه يستقار كل عصره ويرفع بنفسه فوق كل الآخرين (٦٤١ - ٦٤٤) . وعند هذا الحد ، يصبح أليست على كاريكاتير سيلمين الوقعة ، حتى يعتقد المرء أن الصورة الأخيرة كانت حقيقة إلى درجة أشعرته بالثورة .

وفوق هذا ، تشير تصورات سيلمين للشخصيات إلى أن احتقار الجميع ليس سوى محاولة لكسب تقديره ، وهكذا تتكشف في جود أليست حاجة - مثل حاجة الكل - إلى رضى الجميع . وأليست نفسه يقول «أريد أن أميز (Je veux qu'on me distingue)» (٦٣) ولقد استنسخ الفنان من هذا القول أنه «يحب يعلم الثقة في نفسه والحاجة إلى التأكيد النفس» (١٨) ، واكتشف الفنان واحتاده التام على الإنسانية التي يرضها ، وفتته بما يدهي عدم الاهتمام به . (١٩) ولكن أليست لا يريد المديح الفارغ ، بل يطلب احترام الجدارة (merit) ، وقد لا تكون جدارة السيت واضحة تماماً ، ولكن مجرد ما قبل أن تنصرف لظافته على رد فعل نفسى ، أن تذكر أن مفهوم الجدارة لم يكن غامضاً في الإطلاق عند الأرستقراطية القديمة ، يتعلق بالنسب من ناحية وبالسلوك والنتاج من ناحية أخرى . ولا يستطيع أليست أن يثبت ادعائه بالجدارة - حسب هذه المقاييس ، لأن أساسها الاجتماعي قد زال ، ويبدو الإدعاء زائفاً لأن أليست نفسه ضعيف ، ويمكننا أن نعيد النظر - على أساس من هذا الاختبار - في فضيلة المدنية ، ورغبته المتكررة في أن يصدر الحكم ضده كي يكشف الفنان عن ضرور العصر (١٩٦ - ٢٠٠) . ويبدو هذا الأسلوب طويلاً لملاج جرح الكرامة ، ولكن الدليل الوحيد لأليست هو الخلق ، وهو أوجب للكرامة . والإصرار على المثل القديمة - الشرف والمزية - أمر شاذ في حالته المعجزة ، وربما كان هذا هو السبب في أنه يفتش صموه في مشاجرات تافهة حول فضائل القصيدة ، إلا أن أورونت (Oronte) وهو الشاعر المهان ، يقدم بالفعل شكواه إلى محكمة للامثال (Marshal's Tribunal) تلك التي تأسست من أجل إلغاء

شكوكه بالتلميح - ققط بالتلميح - إلى أنها موجهة إلى امرأة (١٣٤٤). وتكرر التهمة نفسها، حين يبيّن خادم أليست وبخيره أن قضيت لم تنته إلى خير - إن عليه أن يتقدم أيتها فورا، ويقول إن اليان الرسمى ليس سوى نبش خط لا يقرأه حتى الشيطان (١٤٥١ - ١٤٥٤) وبعد ذلك بساعة، وأليست عند سيلميون، يزور صديق بيته ويطلب من الخادم ورقة وقفا، ويسطر له بسرعة بعض الكلمات، التي توصل أليست إلى حل لهذا الإلزام (١٤٧٠). وحين يجيء الخادم إلى منزل سيلميون يطلبه أليست بالورقة. مرفوفا الاستشارة، ولكن الخادم قد تركها في البيت على المائدة، فيذهب أليست ليأخذ الخطاب. وحين يرجع يعرف أنه قد خسر القضية، ويعلم عن وجود نص مريب آخر. وهو كتاب شان قد نشر باسمه ليشر التعامل عليه (١٥٠٠ - ١٥٠٤). لقد كيب جرماسوت (Grimarest) وهو معاصر لمولير، فيا بعد، إن مولير نفسه كان ضحية مثل هذه المكيده (١). وسواء كان ذلك صحيحا أو غير صحيح فإن الحيلة نفسها تعلى درس آخر لأليست. مؤده أن الدليل للكبوب لا يعتمد عليه. وتزعم سيلميون أخيرا عطاطين، يقع كلامها في يد متناظر نيس هو المقصود، بينما كانت تسخر من كل اللتاتقين الذين يظنون بها، وعندها يجرحها كل منهم. ولكنها تصرح لأليست بأنه هو وسده دون سواء. حق له أن تمتنع منها. ويصبح الورق مرة أخرى غامضا، إذ يظفر أليست أن يقدر ضميراتها وتأكيدها. ويطلبها في النهاية كنزع من الألتجان الأخرى، أن يجبر الدنيا، منتكفا طلبا القليل بالزواج. ويحسب.

وقد تأمل مراتب مسألة الحقيقة والتناقض قبل ذلك بعامين في مسرحية «طروط». حيث التفت أوروبون بالتقوى المطلقة لضيفه الحبيب طروط، ونحترق المير (Elmire) زوجة أوروبون خطه باعتباره زوجها تحت مائدة، ليشهد مقابلة طروط لها. وتطرح للمير المسألة على زوجها هكذا: «فلنفترض أن المرء يستطيع من عينا ما - أن يرى ويسمع كل شيء بوضوح، إذن فإذا تقول عن السيد صديقك؟ فريد أوروبون: «في تلك الحالة أقول.. أن أقول شيئا لأن هذا أمر مستحيل» (١٣٤٥ - ١٣٤٩). ماهذا الذي يكون مستحيلا؟ أن طروط سيكشف وهو يعترف بصرفا غير سلم؟! أم أن هناك عينا يستطيع المرء أن يشهد منه كل شيء بوضوح؟ إن قضية طروط تمتلئ في أن دواحه مخفية، وبماكمته بمقياس إخلاصه لا تنيد شيئا.

وما ينتك - في هذه الحالة - هو حرمة تقاليد العالم. وينمثل سر المسرحية لأن طروط - حتى لو كان صريحا - يظل عطلا وطمح أن فكرة الإخلاص تستحوذ على أليست فإنه يجلس أن المعرفة المطلقة بالإنسان لا يمكن أن تتحقق، ويرد على تلميحات أوسيو الشهيرة عن عيانة سيلميون: «لا يستطيع المرء أن يرى قلوب الناس» (١١١٦). إنه يعرف أن الصلابة تقتضى نوعا من الغموض (١٧٧٨). إنه شخصية رقيقة وعاطفية، ورغم ما فيها من إفراط، ولكنه لا يستطيع التبرؤ من إصراره على التأكد من موقف

ويثار سؤال ينص شخصية سيلميون: هو: «هل تكن وراء سطر عنيها وحتتها - عاقلة أو رغبة مغلدة أو جهرية - أو قلب - وهي كلمة تتردد أكثر من ثمانين مرة في المسرحية» أليست يطلب فيلات والآخرين بالصدق، ويطلب من سيلميون التأكيد. وبذلك تحول المسرحية ثملا عمدا ثم نفسيا، بماوز قضية الصراحة والمخاطبة إلى نظرية في المعرفة ومسائل الدلالة والإثبات. ويعرف الوجود المطلق.

والسعى وراء التأكيد المطلق والمطالبة بالدليل ثيمة مشتركة جدا في المسرحية. ويمكن في هذا المجال - تعقيد بعض العبارات الهامة:

Knoias	شهود أو دليل
une marque certaine	علامة أكيدة
eclaircissements	كشافات
un franc aven	إعتراف صريح
expliquer nettement	يشرح بدقة
point d'obscurité	لا شك إطلاقا
assurance	ضمان
garant	ضامن
preuves surs	أدلة

ويستجيب أليست باجتهال عسادة القضية. ذلك لأن الحكم السليبي فيها. سيظل «علاقة مميزة وشاهدة» تذكاريًا *Marque insigne, fameux temo inage* (١٥٤٥) على شهود عصره. لا يمكن أليست بالكلام، بل يطلب أن يرى كل شيء بنفسه. وحين يحاول أوروبوت مرارا تكرارا، قبل قراءة قصيدته، أن يقدم عطاطين عن أسفله الإريك. ويقاطعه أليست بصبر ناطق: «سرى قريبا».

«وسرى» - «فقر» (٣٠٩، ٣١٧، ٣١٤) - إن النص ذاته هو الذي سيثبت مزاعم أوروبوت. ثم يسر أليست على محاولة الشاعر الفركية في تأليف شعر الحب. ولكن بعض المقاتد خيرا إلى أن دواحه قد لا تكون أقوى تحة - فأوروبوت قد جاء مباشرة من منزل سيلميون. ويثبت أليست صومه في مناس مشكوك فيه. ولم يقل أوروبوت - بالتأكيد - إن القصيدة موجهة إلى

سيلميون. ولكن استنتاج أليست لذلك يتطابق مع إصراره - خلال المسرحية - على التشكيك في الكلمة المسموعة. ومع إصراره على أنه يضع ثقته في الكلمة المكتوبة منسوب. تلك التي يضع أنها هي وسيلة مثبته بدموها. ولذلك يرى أليست في رسالة يكشفها له أرسينو (Arsinoe) شديد الاحشام وثيقة تثبت عيقة سيلميون. فإن تكون الرسالة إلى أحد بيته، وليس هناك قرينة سوى ما قاله أسيون من أنها موجهة إلى أوروبوت وتترك سيلميون

سليمين ، وإن كنت أرى أن فنتها تكن .. إلى حد كبير - في غضونهما .

والتأمل في العوامل النفسية لثل هذا الدافع أمر يثير الاهتمام ، وقد استكشفها بالتأمل بعض الكتاب بصيرة نافذة ، تارة بالتحكم لصالح شخصية السبب وثارة عليها . ولا شك أن ثمة زعة للأنيانية تكن وراء حرصه : تفقده على الشرف وعلى مستوى أعم . يمكن لحاج السبب على الأصالة (authenticity) أعظم التحقيقات الفكرية والروحية وأغناها في عهد مولير . أي يمكن الثانية الحفرية لديكارت (Descartes) ذلك الذي فصل بين العقل والمظهر . كما يعيش تد جاستدي للأنا المتعالية ، ويواضع القلب الخفية في رؤية بسانكال (Pascal) (التشاؤم الطبيعية الإنسانية . وأخيرا الشك الإنساني عند لا مونتaigne (La Mothe le Vayer) ، وهو زميل مولير . وتصور مقالاته - بروح لا أدريه غير عصبية - العواطف والصراعات في مسرحيات مولير الهامة .^{٣٣} خصوصا مقاله « عن الحياة المنزلة » . ولقد كان كل هؤلاء المفكرين يشغلون بمشاكل الجوهر والمظهر . والذات والناكيد .

ولا أنعم - هنا - بأن مولير قد أبد حصة فيلات الأصلية . أو أنه قد دفع السبب ليح على كشف القناع عن الحقيقة . ولعلنا نلاحظ أن كلا المؤلفين يعتمد على الشعور بأن القيم الجوهرية قد تلاشت أو اختفت . إن السبب يبارك زواج فيلات من إليات - التي تحب السبب في الواقع - وبطاردي فيلات السبب في آخر لحظة من المسرحية كي يفنعه بالتدخل عن قراره بالنفي للمرد . ولعل ذلك يكشف عن أن فيلات يحتاج - بلوره - إلى معايير وعقائد صديقه . وأن تكن مجردة . أن هروب كاره البشر صورة تجمع يفقد إحساسه بالذات ، ويتجلى هذا الفقد في زوال الشرف للفرطاني ، ذلك الشرف الذي قد يمكن من تحقيق نجاس مثال بين الفرد والمجتمع . كما يبدو الأمر لجمع يفنعه التهديب والشرف . ويتضاد البصديق مع آداب المصاحبة . ولذا لا نقول إن إشكال الهوية والمعرفة والوجود والمظاهر . يمكن النظر إليه بوصفه انعكاسا لتحويل في السلوك الاجتماعي . على المستوى النفسي والروحي .

وإذا عرضنا الآن لتراخي كارهي البشر الثلاثة لاحظنا - أولا - أن انسحابهم من المجتمع ، يبعث على غم مختلف ، في كل حالة . في المسرحيات الثلاث ، ففي مسرحيتنا تدريعيكيون تمفرد منهف البداية بيبينا . ينسحب تيمون وسط القصة عند شيكسبير ، وهكذا في توالي للمسرحيات ، فضيحة كيمون تقع على حدود الريف الكيكي . وتيمون يسكن غابة وراء حدود للنبية وينزل بطل مولير الانسحاب إلى صحراء لا يستطيع الإنسان الوصول إليها إطلاقا . وأعتقد أن هذه الاعتلافات تتطابق مع مختلف إمكانيات الحياة في كل من هذه العوالم الثلاثة ، فقلد كان باستماعة الفلاح الأثني أن يعيش منزلا عن المجتمع ، بينما تقتضي الخروج من ترابيل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية في أوائل العالم للعاصم انقطاعا سامحا . وكهف تيمون ، على الأكل ، يمكن تحياله وتقديسه على المسرح أما صحراء

السبب فهي مكان آخر غير محدد ، إذ إن سلطة البلاط كانت تمتد إلى كل مكان ، لكن الانسحاب من البلاط لم يكن أمرا وهيا أو رومانسيا بالكلية ، إذ إن عداء لويس الثالث عشر والرابع عشر المتوزلين في دير برورويال (Port-Royal) يستر إلى أن الانسحاب العسكري كان ذا قوة أيديولوجية حقيقية^{٣٤} . وانشحاب السبب من السلطة المركزية والبيروقراطية يبدو أمرا معنويا بقدر ما هو أمر مادي ، ولن يضطر فيلات إلى أن يذهب بعيدا لكي يلحق به .

لقد رأينا أن كل واحد من كارهي البشر الثلاثة ، رغم عتف أنزجتهم ، يمسد القمع الخاصة بأسلوب حياة ماض تقليدي . ويكسب قدرا من احترام ، بل مبابية ، المجتمع الذي يجبره . وفي كل أشكال المجتمع الحديثة غمر من الفساد الأخلاقي والتجزئة والفوضى : نرى في أنيا شيكسبير - أي لتلث إليزابيث - نرى الملصق والحجود ، أما باريس مولير فهي متفخرة متناقضة . ومن هنا ، يبدو أن كل مجتمع يحتاج إلى - ويحاول أن يكسب - أصالة كارهي البشر . ذلك لأنه يمثل - في كل حالة - معنى شبه مكتمل ، يرغب للره في استرجاعه ، حتى لو فقد أية علاقة برواق الحياة . وتحقق ذلك عبر ، ولكن العالم بدوره يفنعه عالما هشا بلا قيم ، علما قد يتجلى بالأنغباء العاطلين ورجال الربا ، ورجال الحاشية الملكية ولكنهم جميعا يعيشون في عزلة ، تنقطع فيها العلاقة لطبيعية بين الذات والآخرين . ويتضح - في كل حالة - أن النظام الجديد حيوي متهاك . وعلى المستوى الرمزي تبرز هذه القوة وهذا التضامن بإدارة متواضع مخلص : بترج سوترافوس من ابنة كيمون ، ويكسب موافقة والده على الزواج ثا لا يهدف إلى الرابع . أي زواج ابنته من جورجياس ، ويندم شيرك أنيا على احتقارهم تيمون ، ويرضخون للسلام مع الكياديس ، وأخيرا ، يشترك منافسو السبب مع في مطالبته سليمين بالمرحاة ، بينما هي - مثل فيلات وإليات - تعبره في النهاية أكثر الناس قيمة ولكن هاذك لا يضر واقع أن كاره البشر هاشي ، غير ضروري . وأن الإقطاعيين الإغريق والمرايين الإنجليز والسادة الفرنسيين لهم جانب غير . وأسلوب خاص بهم ، وأن هذا الأسلوب يقبل التطبيق ، على العكس من جمود كاره البشر ، ذلك الذي يتحول إلى كائن فظ . غير متحضر .

وفي هذه المقالة التي ينطوي عليها كاره البشر - في هذا النص الذي ليس قصصا ، في هذا الدلول الغائب وللتأمل في الوقت نفسه ، للدلول الذي يمثل ، على المستوى الفلسفي تشكل عالم كل من المسرحيات الثلاثة . وأذكر بكلمة موجزة جوانها الحفية : إن «ديسكولوس» متاثر يمثل الطبقة . وفي «تيمون أنيا» نجد الرأسمال ، وفي «كاره البشر» نجد تنمية السلطة ويواجه متاثر التفرة الطبقة المتزايدة - في مجتمع أنيا - بالمقوادر الجماعية القديمة ، للقرابة والحوية الجماعية المقروسة . أما شيكسبير فهو يصنف عالم الاستعمار والربح تحت أشكال معنوية (أخلاقية) للتضامن أما مولير فيس الأرباط منه مباشرة إذ إن جميع الماين يتطابق - بللعي الذي قصد إليه جولدمان - مع تركيب الملائن السلبية وفيها

وأثبت الأحداث التالية أني قد أخطأت خطأ كبيرا ، ولكن معذور في ذلك ، لأنني جئت إلى البلاط في عهد لذلك هنري الرابع (Henri IV) ، وقد تربيت على مبدأ أن الجهد والإنحلاص وحدهما يكتفيان الله - دون المال - في الحصول على منصب معين^(١٢) وفي هذه الظروف يتسامى تقدير «الجدارة» عند الأرستقراطية في الوعي الشخصي والمجواني للنفس ، ويبدو شرف أليسييت جوهرها غامضا ، كيانا بلا أسباب أو خصائص - مثل قلب سليمان . ويمثل مولير - بالمقارنة المطلوبة - تكوين الذية المعاصرة للعلاقات الإنسانية ، في أبديولوجية الإنحلاص (الشرف) ودخائل النفس .

يتعلق بالسلمة ، فإن قيمة استعمالها هي التي تميز قيمتها التبادلية بوصفها نائجا يتطوى على الكم أكثر من الكيف - ولذلك يبدو ورجال الحاشية مجرد قطع شطرنج ، متبادلة ، فقدت قيمة الصفة والهوية . وافترض أن هذا التحول في معنى قيمة الإنسان ، يرجع - إلى حد ما - إلى العمل في البلاط الفرنسي ، وإدارة المخابرات ، حيث بدأ الموظفون الكبار في النظر إلى ألقابهم ومناصبهم الوظيفية بوصفها مجرد «مشتروات» . ويستشهد جولدمان بنفس من «ذكرسيريات» أرنولد دانديلي (Mémoires of Arnauld d'Andilly) حيث يعلق على رفضه دفع مائة جنيه ليشترى منصب سكرتير الدولة عام ١٦٧٢ :

الهوامش :

- (١٢) Vv. 301-302. Cf. H. J. Oliver, ed., *Timon of Athens* (London, 1959) ad loc. : «Apemantus surely scores a point here».
- (١٣) Lewis Walker, «Timon of Athens and the Morality Tradition», *Shakespeare Studies* 12 (1979) p. 159.
- (١٤) Walker, p. 177, note 33 (8 times).
- (١٥) Oliver, ad vv. 24-25.
- (١٦) Cf. Paul Bénichou, *Man and Ethics: Studies in French Classicism* (New York, 1971).
- (١٧) Martin Turnell, *The Classical Moment* (Westport, Conn., 1971) p. 90.
- (١٨) Lionel Gossman, *Men and Masks: A Study of Molière* (Baltimore, 1963) pp. 69-70.
- (١٩) Robert Mcbride, *The Sceptical Vision of Molière: A Study in Paradox* (New York, 1977) p. 121; cf. p. 232, note 45, for further references.
- (٢٠) Mcbride, p. 108.
- (٢١) On Descartes and Gassendi, cf. Gossman, pp. 10-13; on Pascal, cf. Bénichou, L. Goldmann, *The Hidden God* (London, 1964); on La Vayer, Mcbride.
- (٢٢) Goldmann, *The Hidden God*, pp. 105-106; cf. p. 414 under the year 1637.
- (٢٣) *The Hidden God*, p. 129.

- (١) ترجم هذا المصطلح إلى «عدو البشر» عندما قلت مسرحيات مولير إلى العربية
- (٢) Cicero, *De Amicitia*.
- (٣) Christian Meier, *Die Entstehung des politischen bei den Griechen* (Frankfurt am Main, 1980), p. 9.
- (٤) Lucien Goldmann, «Genetic Structuralism and the History of Literatures», in R. Macksey, ed., *The Structuralist Controversy* (Baltimore) p. 89.
- (٥) Michael Anderson, «Kneumon's Hamartia», *Greece & Rome series* 2, 17 (1970), p. 199; cf. Armin Schiller, *Menander Dyskolos* (Meisenheim am Glan, 1965).
- (٦) See A. W. Gomme and F. H. Sandbach, *Menander: A Commentary* (Oxford, 1973) ad v.
- (٧) Anderson, p. 204.
- (٨) Edwin S. Rieu, «City and Country in Menander's Dyskolos», *Philologus* 110 (1966) p. 201.
- (٩) L. B. Post, «Some Subleties in Menander's Dyskolos», *American Journal of Philology* 84 (1963) p. 51; cf. p. 50.
- (١٠) Rieu, p. 211.

(١١) هو إله امتثال كرس له للروح اليوناني أليسا

(١٢) طبعة Ardan ١٩٧٣ - أمأين الأورسي (١ - ٢٨ - ٤٢) فيسب الزلم الأول إلى الفصل والثاني إلى الشهد . والثالث إلى الخطر .

مواظف قصصية عن الضرورة والحرية

دراسة مقارنة في :

قصة لنتوسر الشعرية "قصة الفرائكين"

ومسرحية بريخت "القاعدة والاستثناء"

تفرض الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف ، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة . والدراسة الحالية تفترض ، أن الممثلين اللذين مستجري مقارنتهما يصلحان بشكل خاص لمثل هذه الدراسة ، بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه العميقة . والتمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزي جيمز جيفري (١٣٤٠ - ١٤٠٠) ، وهو قصة شعرية تدعى « قصة الفرائكين » (المالك الزراعي غير نبيل المتمد) ، وهو جزء من عمل توماس الطويل حكايات كاتدرى . أما العمل الثاني فهو المسرحية الشعرية « القاعدة والاستثناء » التي كتبها الكاتب الألماني برولت بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) .

كان ينوى قلعة خدرا . ونحكم الحكمة ببراءة التاجر ؛ لأنه كان يتصرف حسب القاعدة (أن يتصارع أعضاء الطبقات صراعاً لا هوادة فيه) ، أما تصرف الحال فكان استثناء (أى أن يجب الإنسان أخاه الإنسان ، ويقدم له المساعدة) .

ولا يقتصر الخلاف بين الممثلين على الأحداث أو الخلفية ، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الجمالية الكامنة وراء كل عمل منها ؛ **للقاعدة والاستثناء** مسرحية شعرية ، أما « قصة الفرائكين » فهي قصة شعرية ؛ ولذا فالتناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافاً واضحاً . وإذا انتقلنا إلى فلسفة الممثلين الجمالية ، ونجدنا أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل عميق ، بل حاد . قصة توماس الشعرية ، التي كتبت في العصور الوسطى ، تحاول أن تتبع قواعد النوع الأدبي الذي تنتمي إليه ، وأن تحقق ما هو متوقع منها . أما مسرحية بريخت الحديثة « التبريرية » فهي تمزق كثيراً من قواعد الدراما التي وضعها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيين ، والتي قبلها الكتيون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين . هذه المسرحية

وتختلف أحداث قصة الشعرية والمسرحية وخلفيتها اختلافاً بينا ؛ فلهذا قصة الشعرية تقع في العصور الوسطى ، وموضوعها الحب ، وتبدأ بالقاروس أرفيرا جوس يودع زوجته دورينين قبيل ذهابه في رحلة طويلة ، وبعد رحيله يأتي أوريولوس ليعبر عن حبه للزوجة ، ومن رغبته فيها ، فصدله بأن تمنحه نفسها إن هو أزال صخور البحر الكريمة . حينما يتبع في إنجاز تلك المهمة من طريق البحر ، يسهط في يد الزوجة ، ولا تدرى ماذا تفعل ، ولكن زوجها يطلب منها أن تقي يوعدها ، وتسلم نفسها للشاب ، فيضرب الشاب الإصعاب ببل الزوج ، ويتنازل عن حقه . أما أحداث المسرحية الشعرية تقع في العصر الحديث ، الموقل في الحداثة - إن صبح التعبير - وموضوعها التنافس الاقتصادي . ونحكى للمسرحية قصة تاجر يود أن يصر الصعراء ليصل إلى آبار البترول قبل غيره ، ويستأجر لهذا الغرض مرسداً يملكه على الطريق ، ثم يفصله ، ويستأجر حالاً يحمل أمتعه . وفي أثناء رحلتها عبر الصعراء ، تنفذ مياه التاجر ، ويقدم الحال زجاجة للماء التي تنفخ إلى التاجر ، فريده الأخير قبلا فلنا منه أن الزجاجة لم تكن سوى قطعة حجر ، وأن الحال

إن عالم التاجر مجرد من أى معنى ، فالحقيقة الوحيدة فيه هى هذا التنازع والصراع الذى لا معنى لها ، حيث يلقى كل عليل حظه ولا يقاوم إلا الأهواء .

ولذا يصبح قانون الغلبة لا مجرد حقيقة مريرة ، بلية أن تتقبلها فحسب ، بل يصبح كذلك مثلاً أخلاقياً أمل تبنائه وطمح إليه .

والإنسان الاقتصادى الذى لا حدود له نهم لا يشبع ، ولذا تجده دائماً فى طريقه لغزو أراضي جديده، أو للتطلب على الآخرين . وشخصية التاجر هى خير مثل على ذلك ، فهو لا يجب ولا يكره ولا يدخل فى أى علاقة . ولذا تجده دائماً متمسكاً فى تحقيق نصر على شيء أو شخص ما . فهو يبدأ بطرد المرءه، ثم يحطم عزيمه الحال ، ويرديه قتيلاً فى نهاية الأمر . وهو لا ينظر إلى الحال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج . ولذا يجده يغمى فى لحظة غضبه أنه كان ينبغي عليه أن يستأجر حالاً ذا أجر مريض ، لأن الاستأجر فى مثل هذا الحال يأتى بعائد مريض ! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شيء لا يصلح إلا للغزو ، لأنها - هى الأخرى - لابد أن تستخدم وتستهلك - يجب أن تحطم وتسرقت وتهب كنوزها .

ويقوم التاجر ، فى إحدى لحظات جيشانه الغنائى الداروينى ، بالربط بين استغلاله «لأنهيه» الإنسان ، واغصابه «لألمه» الطبيعة :

لِمَ غَنَيْتِ الْأَرْضَ طَعْمًا ؟
وَلَمْ يَجْعَلِ الْهَالِكُ مَتَاعِي ؟
كَيْ يَحْصَلَ عَلَى الطَّعْمِ لَا يَدُ أَنْ تَصَارَعَ
مَعَ الْأَرْضِ مَعَ الْهَالِكِ .

إن موقف السيطرة هذا يصل إلى قته الدرامية حيناً يقوم التاجر تصويبه مسلحه إلى ظهر الحال ويضطره إلى عبور النهر . ومرة أخرى يصعد التاجر أفئتيه الدرامية :

هَكَذَا يُمْكِنُ لِلْإِنْسَانِ أَنْ يَهَيِّمَ عَلَى الصَّخْرَاءِ وَعَلَى النَّهْرِ
الطَّعْمِ ،
هَكَذَا يَهَيِّمُ الْإِنْسَانُ عَلَى الْإِنْسَانِ .
الطَّعْمُ ، الطَّعْمُ الذى تحتاجه ، هو الحاجة .

إن موضوعة استبعاد الإنسان والطبيعة تتوارى فى العمل كله ، ويتجسّد عنها تشيؤ الإنسان وتخصمه . فالتاجر على سبيل المثال ، يعلم جيداً أنه فى عالم لا توجد فيه أى قيم أخلاقية وتفتنه ذوات نهمه لا عدل لها . ولكل هذا يصبح من الغباء بمكان ألا يأخذ الإنسان حذره دائماً : فى عالم حار تماماً من الفتنة ، لا يمكن للمرء أن يثبّد إلى النوم . هذه هى مرقه «ماكيت» المساوية بعد أن قتل «دونكان» الرؤوف . ولّى لحظات المذابح الناجم عن التهم ، يسبح «ماكيت» أصواتاً تخبره بأنه «لن ينام بعد الآن» . ولكن نسق القيم الذى يؤمن به «ماكيت» ، وهو يؤمن به على الرغم من أنه يخبره ، يرى الإنسان بطريقة مركبة ، يراه مخلوقاً فريداً يحمل أنهاء أخلاقية ، وليس مجرد

تصلم القارىء - أو المشاهد - من عدد حتى تقربه من نطاق التعاطف السهل والظلال وغير الواحى مع الشخصيات لكى لا يتدمج معها . كما أن برزيت بليجاً إلى كثير من الخيل الدرامية لا يخلق أى إيماناً ما يدور على المسرح هو الواقع ، وإنما ليكسر حاجز الروم .

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأجاسية هذه ، فإن الصليين متشابهان على مستوى أكثر عمقا . فكلا الصليين يعكس ، بشكل كبير ، رؤية العالم التى سادت فى زمن كل منهما ، وكلا الصليين يتناول قضية حرية الإنسان وسؤاليته الأخلاقية ، بل إنه - يمكن القول - إن مقارنة الصليين كتسبب أهمية متزايدة ، لأن أحدهما كجيب فى بداية العصر الحديث ، ، فى حين كتب الثانى فى قه أزمنة . قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة . وتستجد أن أوجه الاختلاف بينهما تنبى من بعض النواحي أوجه الاختلاف بين المحققين التاريخيين . وما أن الصليين ينحوان منحى أخلاقياً واضحاً ، ويحاولون أن يصدرا الأحكام على الواقع ، ويقرّحوا العلاج لما فيه من علل وأمراض ، فإن نغمة أسما قويا لعقد مقارنة بينهما ، ستؤدى فى النهاية إلى نتائج مشمرة .

تتحرك معظم الشخصيات فى مسرحية بريخت «القاعدة والاستثناء» فى إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فرداً متزناً ، أوجهة منفصلة عن غيره من بقى البشر ، لا يذمّه ولا يجره سوى المصلحة الاقتصادية الفردية . ويتسم هذا «الإنسان الاقتصادى» بأنه يرد كل شيء إلى المستوى الاقتصادى ، ولا يستطيع أن يدخل فى أى علاقات إنسانية . وتبدأ المسرحية بفرض بسيط ومجلى للقوى للصراع فى المسرحية ، ولطبيعة صراعها الذى يتم بأنه صراع اقتصادى أساساً ، أو يكاد يكون كذلك . وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين ، والذين يستغلها الآخرون أو يهينى آخرى مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادى الخفى ، وعن العقل وقد ارتد إلى المادة الصماء . وما أن الشخصيات لا تدخل قط فى علاقة إنسانية «داخلية» كأصمقاء أو أقارب ، فإننا نجد أنها تنقل على مستوى حال³ من التجريد لا يمكن فهمها إلا فى علاقتها بوظيفتها أو مهنتها ، ولذا لا نحوى قائمة الشخصيات اسم علم واحد ، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك ، وإنما نحوى قائمة وظائفهم وحسب ، تاجر ، وترشد ، وحال ، وشرطيان ، وميشي الفتى ، وقائد القافلة الثانية ، والقاتل . وتتسلق كل شخصية بطريقة تتفق مع «النموذج» الذى تنتمى إليه ولا تهرى إلا عن مصالحها الطبقية وحسب ، لا تهرى عليها ولا تتعرف عنها .

ويتنيز الإنسان الاقتصادى . بأنه لا تحده أى قوانين خارجية ، أو هكذا يظن ؛ فهو حر حرية تامة ، يتحرك حسباً على عليه إرادته وأهوائه ، وحسباً تمكنه قوته الذاتية . فعليه يشبه إحدى غابات داروين ، حيث لا تهدد ولا سدود ولا حدود ، ولا يكسب فيه البقاء إلا للأصلح . وحسب «يتخلف الفضلاء» عن الزكب ، ولا يبق إلا الأهواء .

دوافع الإصاحاء ماله . ويجب على القارئ أن يتذكر أن التاجر لا يتسنى لنفس الطبقة التي يتسنى إليها الحال ، ولذا كان لزوماً عليه أن يتوقع منه الشر . وكما يقول القاضي في حكمه : «إن المهم للملك كان في حالة حطام مشروح من النفس - ولا يهم ما إذا كان التهديد الذي وجه إليه حقيقياً أم أنه مجرد شعور بالتهديد من جانبهِ . إن الفقه القانوني في نهاية للمرحلة لا تعبر عن السياق الدرامي وجوب ، وإنما تعبر عن رؤية للعالم تتكشف أمامنا في المسرحية ، وحقها في الواقع مدقة لفة العقود والعلاقات للوضعية التي تستجد العناصر الإنسانية ، إنها لفة شيلوك بعد أن حصل على رطل اللحم ، ولكن مع قاضي لا يكثرث إلا بالوزن ولا يحسب حساب الدماء التازقة الدافقة الحية .

من الواضح البين أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد الاقتصادية الجماعية وميكانيزمات السوق ، ولكن مع هذا ليست هذه هي الكلمة الأصح في المسرحية . فهذه الغاية الاقتصادية يميلها الكاتب بإطار يدور فيه للشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة ، فسل الإنسان - كمن يكون إنساناً - أن يتجاوز هذا العالم ، وأن يتخطى تلك الرؤية الاقتصادية . وما له ذلك أن يوتولد بريخت ، لما أدى للخط ، يؤكد في مقدمة المسرحية ، وباعتماد قدرة الإنسان على أن يعيش دون أن تحمله أي أنساق فكرية أو أيديولوجية تدعى أنها أنساق طبيعية نهائية ، وعلى أن يتعامل دائماً مع معنى الأجراء ، وعلى أن يتجاوز الحدود المتعارف عليها بل يتساوى عليها . وإذا كان مشاهد هذه المسرحية قد رأى غطاء شامخاً من أغلظ السلوك الإنساني ، فإن الراوي يطلب منه أيضاً أن ينسحب من أحداث المسرحية ، وأن يحكم عليها لئلا يرى حقيقة «القوى الدنيوية» و«القواعد» والنظام القروسي» و«الأهوال المخططة» و«الإنسانية التي فقدت إنسانيتها» ، فهذه كلها مجرد انحراف لظواهر مؤقتة يجب على العمل أن يغيرها ، فالظلال الإنسانية قادر على أن يخلق النظام من القروض ، كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأنانية والأخلاقيات المارونية . فالظلال الإنساني عقل حر ، حر لأنه إنساني ، وإنساني لأنه حر .

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح في القاعدة والاستثناء تقع خارج البناء المسرحي ذاته ، إذ إنها تظهر في الإطار الأخلاقي وجوب ، ويبقى عالم المسرحية ذاته عالمًا دارياً كاملاً ، خائياً تماماً من أية إمكانات جدلية يمكنها أن تتحدى دائرة القانون الاقتصادي الذي لا يقهر .

وإذا نظرنا إلى قصة تشوشر الشريرة و«صحة الفرانكلين» فإننا سنجد موقفاً مشابهاً من بعض الوجوه ، وليس كلها ، فعل الرغم من أن عالم القصيدة عالم تسود فيه الطقوس ، ويظل الصراع بين الخير والشر والموافق الإنسانية أموراً متضمنة لا يتم الإصباح منها بشكل مباشر - على الرغم من ذلك ، فإن ثمة نقاط تشابه دقيقة بين المعلنين ، تسترعي الانتباه . قد لا يوجد «إنسان اقتصادي» في القصيدة ، إلا أنه - مع هذا - يوجد فهم واضح يدفع بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه ، يستمهمهم كلهم .

حيوان لا قلب له ولا عقل ، ولذا فالتلم يأخذ شكل السهاد الدائم أما في مسرحية القاعدة والاستثناء ، كما بينا من قبل ، فالإنسان يتحول إلى مجرد مادة ، ويبدأ تصبح القوة الجسدية هي للمعاد الأوجد . ولهذا يقول التاجر : «إن الإنسان القوي الثام لا يقل ضياعاً عن الإنسان الضعيف الثام» . هذا الاستنتاج المنطقي البسيط إلا إنساني يؤدي إلى هذا الشكل التالي من أشكال الاغتراب ، حيث ينكر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعي ، أو كما يقول التاجر «يجب ألا ينأى الإنسان» . هذا ليس صوتاً خارجياً يطارده التاجر ، ويعليه كما يفعل الصوت في «هاكيت» ، وإنما هو قرار بارد متوازن محسوب .

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة في المسرحية تكتمل دائرة الغزو ، فالتاجر - بعد أن هزم الحمال والصهر والنهر - يرم نفسه أيضاً ، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج ، غارقة في دوامة الدنيوية الصعبة التي لم يحد أحد قط أمدانها الأخلاقية أو النفسية . وهذه هي سرية موقف الإنسان الاقتصادي : فهو يعلم كل السلود والقيود بسبب نهمه فيصبح قانوناً مكتفياً بذاته . ولكن هذا الحالم بالقوة المطلقة ، الذي يسمى وراعه ، يجد نفسه في عالم لا قانون فيه ، دون أي حرية أو طمأنينة داخلية - عالم يحوله هو ذاته في نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار ، أداة تخضع للقوانين الخارجية الميكانيكية - مثل قانون العرض والطلب . وهكذا تنتقل من الحرية المطلقة إلى الحرية المطلقة ، ومن الترددوس الأرضي إلى الجسم الدائم^(١) .

ويقوم المرشد بتلخيص الموقف أثناء المحاكمة : «في هذا النسق الذي غلقوه / الإنسانية في الاستثناء . إن ما يسود - هنا - هو القوانين الاقتصادية ، التي تم تعريفها بدقة ، وهي قوانين لا تدع مجالاً للمواقف الإنسانية المزكية أو للدوافع غير الاقتصادية» .

ولذا فإن الدورية الموقف لا بد أن تكون كاملة ، ولا يوجد أي مجال لإيقاظه أو التخفيف منها أو تفحصها . ولا يوجد أي مجال أمام الشخصيات إلا أن يلعب كل دوره المخطط وأن يكون هو المودج المتكرر . وهذه هي غطية الحمال الكبير ، فقد حاول كسر الدائرة ، ولكل سلوك إنسانياً مبدئياً ، فالتمس بالقانون الإنساني الداعل ولم يتخمس للقانون الميكانيكي الخارجي . إن دوافعه في تقديم زجاجة للماء للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة ، وأي فعل لا ينضم مصالح الإنسانية الاقتصادية الأنانية هو الاستثناء ، أو على حد قول التاجر «يجب أن تتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء [الإنساني]» . ولذا لا يوجد مجال للسلوك القروي الحق أو للاختيارات الحرة ، لأنه حتى لو افترضنا أن الحمال كان في الواقع يسعى زجاجة للماء للتاجر ، ولم يكن يحاول قلة بجبر كان يظن ، فإن الأخير حينما أرادها قليلاً إنما كان في موقف «الدفع عن النفس» ، لأنه ما كان يمكنه «أن يفترض أن الشيء الذي في يد الحمال إنما هو زجاجة وليس حجراً» ، إذ إنه - انطلاقاً من التصور السائد للطبيعة البشرية في هذا العالم - لم يكن عند هذا الرجل أي

شأبك أكثر من أي رجل على وجه الأرض هذا هو قول لك ، وتصدق ما أقول .

يود أوريليوس المسكين أن يتكلم دوريجين ، وتلقى به بالتحدي إليه . ولما ظهر ينهب إلى أخيه ، العالم الذي كان يعرف كتابا عن «السحر الطبيعي» والسحر هو سلف الطيغم وأينولوجية الغزو والقوة . وهنا يتوقف الراوي ويبدل قصاري جهده لكي يذكرنا بعالم القوي والوثام الذي غاب عن أنظارنا ، ويعيد إلى الأذهان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر لأنه لا يتعامل إلا مع الأوهام .

بعد ذلك يلعب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز ، حيث يقابلان هناك ساحرا عظيما ، لا يترك لديهم انطباعا قويا بمدى جبروته وحسب وإنما يساوهم على أجره مساومة عنيفة كذلك ، إذ يطلب ألف جنيه . وهكذا تحركنا من عالم الحب إلى عالم الفردوس الأرضي الوثني لتصل إلى عالم القوة والمال .

وحينا يتأكد الساحر من أنه سيحصل على أتمابه يحضر جداوله الفلكية التي أحضرها من طليطلة (المنطقة القرية) ، والخصارة العربية مرتبطة بالعالم في العقل الأوروبي في العصور الوسطى) . وهذه الجداول هي أدوات قوته ووسائل إنتاجه . ومن خلال الحسابات والمعادلات تلمت «المعجزة» (وهذه الإشارة الدينية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر في القرن العشرين عن أن العلم سيأتي لنا «والخلاص») . حيث يدور أوريليوس عند أقدام سيده ويشكر «سيدنا فينوس» وينهب إلى دوريجين ليجلبها كما أراد وكما وعدت .

عند هذه النقطة في القصة الشعرية تفقد نكل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر ، وتدخل الدائرة التي لا تفكاك منها ، فدوريجين ملتزمة بوعدها لأوريليوس ، وأوريليوس ملين للساحر بلين قليل ، والساحر يطلب نقوده ، وأرفقواوس ملتزم بوعده زوجته . إن الخمية التي تفرض نفسها ، وسيطرة المؤلف أو الظروف على الشخصيات التي تود أن تحقق حريتها المطلقة ، وأن تطلق لرغباتها العنان ، لتذكر المرء بالفاعلة والاستثناء ، حيث تؤدي محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تماما ، بحيث يهد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة . وهنا تفكر دوريجين ، مثلا فكر أوريليوس من قبل ، في الانتحار - جريمة إفناء الذات النهائية ، التي تذكرنا ، بشكل يجعل كثيرا من السخرية ، بقرار التاجر ألا ينتم - ونحرف عن غيليتا في هذه اللحظة صور الشهوة ، والفسق ، وصور اغتصاب المالري ، ورجال يسمتون على النساء ، ولا تذكر أيتها في الناسق والتبادل والحب . إن شيلوك يطلب بمرل اللحم كمداته ، وهو يقف وقد شمد السكين .

ولكن مقدمة «قصة الفرائكين» ، تماما مثل مقدمة الفاعلة والاستثناء ، تحق بعالم آخر - عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم ، وحيث لا يوجد ديون تدفع أو حسابات تسوى ؛ فالحب هو الذي يجمع بين الفارس أرفقواوس وزوجه دوريجين . وعلى الرغم من أنه «زوجها وسيدها» كما تقول القصة الشعرية «شأنه شأن بكل الأزواج»

فدوريجين ، زوجة أرفقواوس ، يظهر عليها كثير من علامات النهم والرغبة في الانتصار التي تلمص بها شخصية التاجر في مسرحية بريشت . فهي تبكي من أجل زوجها الذي سافر ويصر عن غضبا من السفن التي تأتي ونجى بدونه ، ثم تنجح على بناء الطبيعة ذاته «بصخورها السوداء القبيحة» . وحيثما يبرز إيمانها تأخذ في التشكيك في حكمة الله ذاتها :

ولكن يا إلهي ، هذه الصخور الشيطانية قد صمت
بطريقة توحى بالقوى القصوى ،

ولا توحى بأننا من عتق إله وصيته

إله كامل عاقل ثابت ،

لِمَ يكون صمغ يملك على هذه الصورة التي لا عقل ؟

ألا ترى يا إلهي كيف تدمر هذه الصخور الناس ؟

هذه الرؤية التي ترى أن الإنسان وحده هو مركز الكون ، وأن الأشياء ناعمة بمقدار ما نخدم غرضه ، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية الضمنية .

ويصاحب هذا الاعتراض على الإزاحة الإقمية شك كامن في إمكانية الإنسان على التماس والتجاوز ، وشغل دقيق في المنظور . ولقد أنفستنا ترك عالم القوي والحب بين الأزواج ، وتدخل عالما وثنيا هو أقرب إلى الفردوس الأرضي منه إلى شيء آخر :

لقد زينت يد الإنسان - بمهارة بالغة -

هذه الحفلة بمجدال البنات ، وطعنت الأضفار ،

حتى أنه لم يكن هناك قط حيلة بين الألف

إلا إذا كانت الفردوس نفسه .

هذا هو عالم الميزان الشبان الذين يتبعون إلهة الجبال فينوس ويعبدون إله الشر أبولو . هذا عالم لا يأتي فيه الحب بالسلام والوثام ، وإنما يزداد الإنسان وطأ «وكانه إحدى ريات العذاب في جهنم» . وهذا للزوج بين صورة الفردوس الأرضي وربة العذاب في جهنم له دلالة خاصة ؛ إذ إنها تستدعي إلى اللحن حلم الإنسان الاقتصادي بالحرية الكاملة، وقددانه الكامل لأي شكل من أشكال الحرية في مجال للمارسة . وإن فردوس اللاكانون والرغبة اللاتناهية يتحول دائما إلى جهنم الضرورة والخمية .

وحينا يجانب الشاب «الوثني» أوريليوس السيدة دوريجين في موضوع حبه لها ورضيته فيها ، تطلب منه على سبيل الفكاهة ، ولكن بشكل جاد أيضا (كما نعرف من حديثا الحزين إلى نفسها) أن يغير خطة الله في الكون :

حينما تتلف الساحل

تماما من كل الصخور ، ولا تترك واحدة ،

مع القوانين الممسي . قبل حد قوله « إن الصديق هو أسمى الأشياء التي يمكن للإنسان الحفاظ عليها ». ولذا بدلا من أن يصير على رحل اللحم ، ينفض عن نفسه شيطان شيلوك ويطلب من زوجته أن تقي بالوعد الذي قطعه على نفسها . وهكذا تنفتح الدائرة للطفة ، وتنتصر القوانين الداخلية للحب الإنساني على الضرورة الخارجية العمياء ، وتختار كل الشخصيات ، الواحدة تلو الأخرى ، الحرية فالسواء الإنساني الذي أظهره أرفيجاجوس بضمير أوريليوس بالإعجاب ، فيستخذ قراره :

إن التخل من رغبته في دوريجين هو أفضل من أن يفرض عليها فضلا يله الحسة ، تجاه هذا النيل العظيم .

وهو لا يبعد دوريجين وزوجها وحسب ، وإنما يقطع على نفسه عهداً « وأن يقول الصديق وألا يكذب » . وعندئذ يذهب إلى الساحر ليخبره عن تلك الحرية الجديدة التي تنبع من التزامه الداخلي للقانون الإنساني الذي يتجاوز كل الحسيات ، ويخبره كيف أنه ، من فرط حبه على دوريجين وزوجها ، ومن عمق إحساسه بالمثل النبيل الذي يصرهاته ، قد قرر أن يتجاوز مصلحته الأتانية الضيقة .

لقد أرسلتها بحسب إرادتي

فما عطا أرسلها هو لي ، لقد ركتها بمرء ،

هذه هي القصة بأكملها ، ولا يمكن أن أعجب حرفاً واحداً .

وكما هو متوقع بضمير الساحر الإعجاب بهذا الموقف ، ولذا ، بدلا من أن يصير على حقه التقدي ، يعرف هو الآخر على الحرية التي تسم الوجود الإنساني الحق - حرية الانصياع للقانون الإنساني الداخلي ، وليس قانون الضرورة الخارجي . ولذا يقرر أن يمدو حلو هذا الفعل النبيل ويتنازل لأوريليوس عن الدين .

ومن للملاحظ أن مسرحية القاعد والامتناء تنتهي بتكرار للموصلة الأخلاقية التي ترد في المقدمة ، لأن الإمكانيات الإنسانية التي تشع إليها للمقدمة يتم إحباطها بكل ضرورة في السياق الدرامي نفسه . أما قصة الفرائكين فتنتهي بعودة الأيام وتأكيد ، حيث يسأل القاضي سؤالا خطائيا يدل على الانصراف : « من هي أكثر الشخصيات رقة وسخا ؟ » .

وقد يكون من المضحك بمكان أن يحاول الناقد أن يسوي بين العمل الأدبي وسياقه الاجتماعي التاريخي الواسع ، ولكن - مع هذا - يظل إدراك العلاقة بين العمل والسياق ، مهما كانت هذه العلاقة وأهمية ، أمرا هاما للغاية يؤدي إلى إثراء العمل وإثرائه . وانطلاقا من هذه الملاحظة للنهيجة يمكننا القول إنه يبدو أن عالم تشومر هو عالم كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات النجمة الجديدة (ونقل البورجوازية) ، وبدأت تسطر فيه « حتمية » العصر الحديث ، وإنكار إمكان الانصياع الأخلاقي الحر . ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية

له السيادة على زوجته ، فإنه « بحسب إرادته » يقرر :

ألا يماوس صلته

شدد إرادتها ، وألا يظهر أباً من مظاهر الفرية ،

بل قرر أن يصيها في لغة وبراءة

كما يتبع كل حب حبيته .

ولذا نختبرنا النصيدة أن القارس أرفيجاجوس كان لا يحفظ باسم « السيادة الزوجية » إلا بسبب مكانته في المجتمع ، لا لإرضاء أية زعرات داخلية . وقد قوت زوجته هي الأخرى أن تصبح زوجة المطلعة سقا . وهنا يستعد تشومر ليبين لنا أن الحب والمهينة شيان مختلفان تماما :

بقينا ثمة شيء لآبد من ذكوه ، يصادف ،

يجب على الألباء أن يطبع الواحد منها

الأخر ، إن أرادنا الحفاظ على صحتها .

فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود المهينة ،

إذ حينما تدخل المهينة ، ينشر إله الحب

جنائمه ، وفي التتر يقول وداعاً - لقد رحل .

إن الحب حر مثل الروح الحرة ،

فالنساء بطبيعتن يتقنن للعروة

ولا يقبلن القسر ولا العبودية ،

وكذا الرجال ، إن كان في أن أضلعت باسم الجميع .

إن مقياس السعادة والشقاء في تجربة الحب يختلف من المقياس الرياضي السائد في عالم السوق والقوة . فالذي يمزج العطاء ، هو الذي يأخذ الأكثر :

إن من يتحل بالصبر في الحب أكثر من صاحبه

هو الفائز الذي سيعلو قدره .

هذا إذن هو العالم الذي يظهر في المقدمة ، وهو يطرح أمامنا بديلا لحكم الحمية والمصلحة الأتانية . ولكن هذا البديل الأخلاق في القصة الشعرية ليس منفصلا عن بقية العمل ، بل - على العكس - نجد أنه يحقق نفسه بشكل متصين ودرامي داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها . ويحدث التحول عندما يطرا تغير عميق على دوريجين ، التي لم تكن تعرف الصبر إذ تقبل مصيرها وتطرح عن نفسها اليأس والتفكير في الانتحار ، وتقرر أن تخبر زوجها بالقصة بأكملها (فهو لم يكن يعرف بعد الوعد الذي قطعه زوجته على نفسها « لأوريليوس ») . ويرفض أرفيجاجوس أن يخضع لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأتانية - سواء كان ذلك غيرهه على زوجته أو حقه في « السيادة الزوجية » - ويقرر أن يسلك سلوكا يتفق

أمام الفنان سوى أن يعط ويشر يبدل إنسانى ، يعط ويشر وهو يعلم
مسبقاً أنه يعتمد عن الواقع وأنه يقترب من عالم الرؤى - أى أنه تورى
بالمعنى الكامل للكلمة .

هوامش

- (١) انظر للمؤلف أعماله وفكره المودة للطبيعة والقطيعة ، (القاهرة) فبراير ١٩٧١ ،
كلذك أفندوس الأرضى : دراسات وانطباعات فى الخضرة الأمريكية الجديدة
(بيروت) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩ ، حيث يقول أن يدرس
الأساس الاقتصاد لهذا النمط للتكرار ، وبعض تجلياته الجدارية .

الجديدة ، فقد كان ثمة رؤية بديلة للإنسان لا تزال تطرح نفسها
وتؤكد المسؤولية الخلقية وإمكان الاختيار والحرية . وهى رؤية كانت
لا تزال مقبولة من الغالبية العظمى من الناس . ولذا قد يستعظم
التناسق فى قصة تنوير الشعرية ولكنه يستعاد فى النهاية ، وقد
تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد فى النهاية . أما فى عالم القواعد
والاستثناء الحتمى ، عالم الإنسان الاقتصادى ، حيث يتم تجميد كل
العلاقات الإنسانية ، وحيث تنشأ الإنسانية وتتحول إلى طبقات
وأدوات إنتاج (كما حدث تقريباً فى ثلاثينيات النازية) فإن إمكان البحث
أو الولادة الجديدة غير موجودة داخل الدائرة المغلقة . ولذا لايق



الإنسان والبحر

رضوى عاشور

هل قرأ جنكيز آيتاتوف^(١) الشيخ والبحر^(٢)، لأرنست همنجواي فاقست الرواية في وجدانه، ودفعته بعد فترة - طالت أو قصرت - إلى تفكيكها وإعادة بنائها، على صورة وعيه هو بالحياة، منتجا بذلك معارضته وحكايته الخاصة عن الإنسان والبحر؟

إن البحث عن إجابة لهذا السؤال - يرغم قارئه بحمله من إثارة إلى متعة للمباحث - يظل خارج نطاق هذا النوع من الدراسات المقارنة، فليس الهدف هنا هو دراسة علاقات تأثير وتأثر، أو نقل عملية حادثة فردية، أو ضرورات لحظة تاريخية، ولكن الهدف هو الكشف عن دلالة الشكل الفني بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أيديولوجي تجاه ظاهرة معينة (المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي). ولما كان الإطار الشكلي للشيخ والبحر، لهمنجواي وه الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر^(٣) آيتاتوف هو إطار الرواية القصيرة المرتكزة إلى قصة رمزية، لكان صورتها الأساسية هي البحر والصيد والرحلة، فإن الدعوة إلى المقارنة تصبح أكثر إغراء، إذ تعدنا بإمكان الكشف عن علاقات تشابه وتمايز، هي بمثابة مناظرة مواقف وقناعات بين الكاتبين.

فيه صجورا غلا عينيه، وكان لونهما مثل لون البحر، وكانتا مبهجتين بامتنيته^(٤) (ص ٤) ولسانتاجو مريد صغير، يجب معلمه الشيخ، ويرغب في مصاحبته، لكن أمه بمنعوه، ويقتلونه إلى العمل على ظهر مركب أوفر حظا.

أما في نص آيتاتوف فتخرج جماعة إلى الصيد بدل الفرد، رجلان وشيخ وصبي: رجلان قويان أحدهما ابن الشيخ وأبو الصبي، وشيخ نحيل له وجه مجعد وشعر أشيب ويدان مضطانتان بالندوب، وغلام يخرج للصيد للمرة الأولى، والرحلة مكرمة لدخوله إلى عالم الصيد.

وتنقسم الصورة إلى صورتين، واحدة لكل نص. في الأولى يخرج الإنسان لمواجهة البحر منفردا، وفي الثانية يخرج في جماعة، أجيال ثلاثة تجسّد حاضر القبيلة كاستمرارية تاريخية (الجد يوجه اللغة، فظهر وجاء معرفة القبيلة وتبهرتها، الأب والم يسيران المركب

نحن - هنا - بصدد دراسة نصين لبيين، يفصل بين تاريخ إنتاجها ربع قرن من الزمان. صدر نص همنجواي عام ١٩٥٢ وكتب آيتاتوف الكلب الأبلق في شهرين متتاليين، هما ديسمبر ١٩٧٦ ويناير ١٩٧٧.

هي رحلة فنن هو الراسل ١٩ لافتراض السؤال الرضية في الحديث المتعاد عن رسم الشخصيات بقدر ما تفرضه ضرورة معرفة دلالة الانتقادات. إن الصياد هو الراسل في الحالتين، ويخروجه إلى البحر أداة إنتاج تملأها الضرورة.

في نص همنجواي يخرج سانتياجو الشيخ، منفردا إلى البحر، بعد أربعة وثلاثين يوما استمضى عليه الصيد فيها. وهو يقرر - كبطل في مأساة إفريقية قديمة - أن يتخطى حدود الأمن والمألوف. هو شيخ معروف يعمل على وجهه وجسده خاتم البحر الذي حركه، التجماع العميقة والقروح والندوب. «كان كل شيء

فها القوة المتجة ، والطفل يستقبل المعرفة التى تؤهله مستقبلا لتحمل مسؤوليات الإنتاج والإحالة

ثم يستوقنا ذلك التشابه بين سانتياجو فى نص هيمنجواى وأوربان الجدل فى نص أليانوف . فكلاهما مزج غريب بين القول بالضرورة والرضا فى التصرف منها ، بين السلوك الواقعى الذى يميله التوغل فى البحر ، وتكوين رومانسى يعلم بوحدة مستحيلة بين الإنسان والوجود الطبيعى ، أو بينه وبين المطلق .

يشعر سانتياجو برابطة أنوية وتماثل مع السمكة التى صادها ، يفيض شفقة عليها : « ... أخذه الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أنه ليس عندها ما تأكله . ولكن تصميمه على قتلها لم يضعف نتيجة لحزنه ذلك على الإطلاق » . هو لا يريد قتلها ولكنه أيضا يريد لها صياد ، وفى ذلك استمراره ماديا ومعنويا . وهو يفكر فى ذلك ويفكر أيضا : « كم أنا سعيد لعدم اضطرارنا لأن نقلل النجوم ! » . ثم يواصل « من حسن الطالع أننا غير مضطرين إلى أن نطارد الشمس أو القمر أو النجوم . حسبنا أن نمش على البحر ، وأن نطارد إخوتنا الحقيقيين » (ص ٨١ - ٨٢) .

وصوف يرى المثلث فى النص أن المفهوم الرومانسى عن وحدة الوجود ليس بعيدا تماما عن وعى هيمنجواى ، كما سوف يلاحظ أن قصيدة الملاح القديم للشاعر كورليدج - وهى من أبرز القصائد الإنجليزية التى تركز إلى هذا المفهوم الفلسفى - حاضرة بدرجة أو بأخرى فى الشخ والبهر (يمثل الملاح الطائر بشكل عفرى ، فيمتدئ بذلك على وحدة الوجود ، ويكون عليه أن يكثر عن ذنبه بعمارة هائلة وشعر طاغ بجزلة كونيّة ، وقسط حين يستطیع قلب الملاح أن يفيض شفقة على أسماك صغرى يسقط الطائر - الذئب الذى كان مطلقا حول عقه كصليب ، وتبدأ رحلة خلاصه التى ينتهى عليه فيها ، لاستكمال قصّارته ، أن يبقى دائما فى الأرض ينقل الآخرين حكايته) .

ويشكل نص هيمنجواى - من إحدى زواياه - معارضة لنص كورليدج وتعليقا ضمنيّا عليه . ففى حين يعلم بطل كورليدج الرومانسى بالتردد المطلق بالوجود الطبيعى ، ويعبده الانفصال عنه ، ثم يتخلص وهم العودة إليه فإن بطل هيمنجواى ، وإن كان يفيض حينئذ إلى وجود مستأنس بلا عتف يلتصق به ، بسلك تبعا لما تخليه الضرورة . فى القصيدة الرومانسية قتل الطائر يتم ، أما فى النص الواقعى فإن الشخ والغلام ينحران السمكة وهما يتلمسان منها العفو . ويحدث سانتياجو ممكة الكبيرة قائلا : « أيتها السمكة ... إننى أحبك وأحترمك كثيرا ولكننى سوف أقتلك قبل نهاية هذا اليوم » (ص ٤٥) . ولا يفتوتا - هنا - رؤية ملاح هيمنجواى . إنه وإن اختطف عن سلفه الرومانسى بطل حاملا للمع منة ، ولذلك تتأكد دلالة أن يتلمس صياد عفا من ممكة يذبحها ، ودلالة الحلم المتكرر للشخ ، عن وجود مستأنس ، لا يشطره العنف ، يراه فى صورة الأسود السارحة على الشاطئ ، تلك التى كانت تلبس كالقطط الصغرى فى النعق .

ويقابل هذه السمة الرومانسية فى النص سمة أخرى تمدل كفته ، وتؤكد الصراع على أرضية واقعية ، وتعلل قيم الصمود والواجبة . وتتجسد هذه السمة فى صورة سانتياجو « الكاسييون » (البطل) الذى أمضى يوما ويلة فى مواجهة خصم يبارزه ، وصورة دى ماجيو بطل الكثرة للتصبر دائما ، ثم فى سلوك الشخ نفسه طوال الرحلة .

« وشخ غريب » - أيضا - هو الجدل أورحان فى « الكلب الأبيض » . تخرج فى شخصيته صرامة صياد واقعى يجمعو حاتم رومانسى وروافته : « يجلس على مؤنعة القارب ، مقوس الظهر كالنسر للترص بفرسته » (ص ٣٤) . ويحكم العلاقة بين أوربان والوجود من حوله العمل . ويخفى الشخ بارضى وهو ينظر إلى القارب الذى صنته يديه ويشعر بالتردد معه « وكأنه هو نفسه كان يتحرك عتقا بخنبة المقدمة ، وكأنها صدره بالذات ، مرونة الأمواج التى تواجهه » (ص ١٤) . ويستغرق الشخ فى التفكير فى القارب الذى أتجه بهدا من قطع الشجرة الذى صاحده فيه آخرون ، وموروا بتجنيفه ونحته وكشطه ثم انتهاء بجمره . ويتألى الشخ القارب : « أنا أحبك واتق بك يا أبنى القارب ، أنت تعرف لغة البحر ، وتعرف عادات الأمواج ، وهنا تكن قوتك » . ويواصل أوربان : « أنت تجلب لنا الترفيق ، لهذا أحترمك ، كلنا نجلب عندما نلق تحت قبال صيدنا ، وأنت عاد إلى الشاطئ نفوس فى الماء حتى صوفك ، كل تفردك . عندما الكل يندفعون إلى الشاطئ لاستقبالك يا أبنى القارب ! » (ص ١٥) .

ويستمر الشخ فى مخاطبة القارب ندا ورفيقا ، طالبا منه أن يواصل إيجاره حاملا الشباب الأقرام وحفيده حتى بعد موته هو صانعه :

أنفهمى يا أبنى القارب ؟ أنت تفهمى . لقد بدأت أحفظك منذ كنت لا تعرف البحر بعد ، عندما كنت لا تزال تمشى فى أشعاش شجرة الحور العظيمة فى الغابة . لقد حردت من جوف الشجرة ، وهما نحن الآن فى البحر .

وعندما سفارق الحياة لا تتسنى يا أبنى القارب ، اذكرنى عندما تستبح فى البحر » . (ص ١٦)

وإذ يتصل سانتياجو بالوجود من حوله عبر فيض الشفقة والمطف ، يتنى إليه أوربان ، عبر صله الإنسانى الذى يطوع هذا الوجود ليل باحتياجاته ولا يصيح القارئ مجرد نتاج لعمل أوربان ، ولكنه يتحول إلى تجسيد لحيته . ومن الدال - هنا - أن يسمى الشخ القارب « أبنى القارب » ، فكلاهما نتاج لتلك التفاعل بين الطبيعة والعمل الإنسانى . الطبيعة هى الأم فى الحالتين ، وفى الحالتين أيضا يشكل العمل الإنسانى (القيل الإنتاجى الواقعى) الطرف الآخر فى علاقة التزاوج ، تلك التى تخلف القارب بقدر ما تخلف الإنسان الفرد ذا الهوية التاريخية المحددة .

وتشكل مناجاة أوربان للقارب معارضة (أرجح أنها مقصودة) لتلك المناجاة بين سانتياجو والسمكة التى صادها ، والشبه بين الحليتين لاهتاف والتأخير عفوته يرجع إلى موقعين مختلفين من الوجود

وكأن إدراك الشيخ استمرار الحياة من بعده - حين تنتهي حياته القربية - كان يمنحه حلالة مرة ، فسلح لا يمكن أن يفقد فإن تشيئه بالبحر - رغم وعيه باستحالة تحقيقه - كان بمثابة شعور مماثل . كما يرى أن الإنسان يرى نفسه بخالد ، حراً في أفكاره وأحلامه ، فيالبحر - وسعد - يصعد إلى السماء ، ويغوص إلى أعماق البحر . ولكنه كان يرى أيضاً أن الأحلام تستمضي ، وأن الموت لا يقيم لشيء وزناً ، ويقيم السؤال ملحاً : « لماذا خلقت الدنيا هكذا ؟ » والإجابة عن السؤال عسيرة ، ولكنها تحفظ للشيخ الوجه الآخر - المقبول - لذلك الصلح للرب بين النسي والمطلق ، حقيقة الموت وسلم الخلود : « فنتفكر السمكة - المرأة حلاً ، ولكن ليبق هذا الحلم إلى الأبد ، حتى هناك في العالم الآخر . » (ص ٣٣) .

في العصف حلالان عطيان ، يتدرعان على الغرورة ، ويتضمان لها في آن . ويتوزع سائيتاجو بين فيض محبة الوجود وشغفه على عذوقه الطليعية (هو لا يشفق على أحمالك القرش) وماغليه الضرورة من قتل هذه الحظوظات .

وكذلك يتوزع أورجان بين قوله بالنسي وتطلعه إلى المطلق . ولعل نقطة الحاس ومفصل العلاقة بين الواقعي والحالم في كل من الشخصيتين هو الفؤج الذي يضمه كل منهما نصب عينيه ، ويسلك تبعاً له منها بلطف التكلف . لدى كل منهما مفهوم واضح لما يليق بالإنسان ، وهو يمثل في حالة سائيتاجو في الجلد والمناطحة (أشار الكثيرون من نقاد هيمنجواي إلى انشيمية التي يستنبا أبطاله لأنفسهم ، وتشكل درهم في مواجهة ذلك « اللا شيء » الذي يملأ الوجود من حولهم ^(٥)) ، ولكن أحداً منهم لم يشر إلى أن تلك الانشيمية تشكل مفصل العلاقة بين الفرد على الضرورة والقبول بها) .

إن شريعة سائيتاجو التي يستنبا ويلتزم بها شريعة فريدة ، أنصحبها بطل متفرد يواجه الوجود العايب حارباً إلا منها . أما شريعة أورجان التي سنترفع لها تفصيلاً بعد ذلك فتتليها الضرورة الاجتماعية والتاريخية إنتاج الحياة عبر العمل والتنازل ، وضمان استمرار هذه الحياة التي أنصبت وانخلت في مجرى الزمن ، شكل جماعة بشرية ذات وجود اجتماعي وتاريخي عديد .

يخرج سائيتاجو إلى البحر لأنه صياد ، وشاء حفظه أن يصيد سمكة لم ير أحداً لم يتيلاً في كبر حبسها وجهالها . ومع ذلك فإن حنكته ومهارته وتبحره التي تجعل من تلك السمكة حقاً مكشفاً وليس مثلاً من القدر . ثم هو يصل إليها في ختام رحلته ولم يبق له من سمكة الرائحة سوى هيكلها الطليعي .

ولقد أخاض نقاد هيمنجواي والدارسون لأدبه في الحديث عن الرمز والمفارقة في الشيخ والبحر ووضوح مباحثها الذي يشبه تلك القصص الرمزية في العهد الجديد . وأسهم بتصويب في الحديث ، وأبدأ من ذلك الهيكل الطليعي الممدد على شاطئ الجزيرة ، في نهاية الكتاب والرحلة ، الذي يوجه للوهلة الأولى ، وكأن حصاد التجربة لا يختلف كثيراً عن حكمة الجاسمة في العهد القديم : « الكل باطل : ويقض الريح » . تنتهي الرحلة باللاشيء (هيكل السمكة) « ولكن :

الطليعي : أحدهما يصدر عن تطلع إلى الانتماء إلى هذا الوجود عبر العلاقة مع عذوقاته الأخرى ، والثاني يرجع إلى مفهوم ماركس عن العلاقة بين الإنسان والطليعي ، والدور الذي يلعبه العمل في إنشاء هذه العلاقة ، وهو الأمر الذي سنعود إليه تفصيلاً فيما بعد .

وأورجان ، بوجرم جلسته على مؤخرة القارب « كالتنير للترص بفرسته بمنكر وحالم » وهو يدرك أن بإمكان الإنسان - الذي هو لا شيء في مواجهة البحر اللانهائي - أن يرقى إلى عظمة البحر والسماء . « وادام الإنسان حياً ، فهو قوى بروحه كالبحر ، لامتناه كالسماء ، لأن فكره بلا حدود ، وعندما يموت يتابع التفكير رجل غيره ، ثم يتابع غيره ... إلى ما لانهاية ... إدراك هذا كان يمنح الشيخ حلالة مرةً لتصلح لا يمكن أن يفقد » (ص ٢٤) .

ولمكر ذلك الشيخ طويلاً في منشأ القتيبة وعمل حلمه العظيم المرتبط بذلك المنشأ . يقول تاريخ القتيبة إنه كان في الزمان القديم إنخوة ثلاثة . كان الأخ الأكبر سريعاً ورشيحاً ، وقد تزوج من ابنة صاحب الإبلنة وأصبح صاحباً لإبلنة . وكان الأخ الأصغر صياد حيوانات ، ماهرًا ، تزوج من فتاة من سكان الغابة . أما الأخ الأوسط الأخرج فكان من الحط ، لم يتزوج أبداً فهو وحيداً على شاطئ البحر ، يصيد الأسماك بالصنارة . وفي يوم غزمت صنارته ، ولكن صيده لم يكن سمكة بل امرأة - سمكة بالغة الحسن . قضيا معا لحظات حب جماعية ، انخضت بعدها السمكة - المرأة . وصار الشاب الأخرج يعود كل يوم إلى الشاطئ ، يتأذى عليها ، ويكي مضطراً أن تعود . وفات يوم وجد الصياد في الماء طفلاً ، هو ابنه من السمكة - المرأة ، ثم كبر الطفل وصار صياداً مجرباً ماهراً ، وتزوج من فتاة من بنات الغابة ، وتكاثر أجيالاً نسلها قتيبة السمكة - المرأة .

وعلم الشيخ وهو الدائم التفكير في منشأ قتيبه ، فهوى نفسه متعلماً إلى البحر ، منتظراً معجزة ظهور السمكة - المرأة ، ويتوغل في الحلم :

وعندما كانت أميرة ، تظفر على سطح الماء ، عندما كانت تسبح ساحة إليه ونظراً مسنداً نحوه ، يوجهها الغامض بين الأوج ، كان ينهار صمت العالم . كان يستقبل صرخاً ومهللاً عودة الأصوات : هدير المذ المتبث من جيب وزفير الريح وأصوات التوريس فوق رأسه . كان يقذف بنفسه إليها في البحر جذلاً ، متحولاً إلى عذوق سرج السباحة كالخوت .

وكانا يسبحان معا قاصدين لحظة اتحادهما المطلق ولكنها لا يصلان أبداً ، فيردد أورجان كجملته الأسطوري الأخرج :

هذا البحر جزئي أنا
جله إليه - دعوى أنا
والأرض وأرضي الوحيد

البحر ياجم ، يتوسع ، واليايسة تدرأ . البحر بحر ، امتداد لامتداد يحاصر اليايسة ، واليايسة في النص جزيرة ، والإنسان (ابن البحر وإبنها) ولكنه الأكثر ارتباطا بها) هو ابن هذه الجزيرة . ونلاحظ أن للمبحرين الأربعة يتصون إلى هذا اللقاء بين البحر والأرض ، ليس لأنهم - وهم أبناء الجزيرة - صيادون في البحر ، ولكن أيضا لأنهم من نسل السمكة - المرأة ، ونتاج لحظة عشقها الجامع للصياد الأعرج . وهم - بعد ذلك - أحقاد ذلك الصياد البحري الماهر (طفل السمكة - المرأة الذي وجدته أبيه على الأمواج) وابنه من نبات الغابة .

والضروع الثلاثة في وجهه المبحرين (فهذه الجزر الصغيرة التي تسكنها القنقات تطعيم من جسد الأرض ، تماما كما تغذى ضروع الثنيات موالدها) . ولكنها جزر وحيدة يثيمة وسط المياه العاتية تثير إحساسا بالشفقة والقلق عليها ، (ص ٤٣) ؛ أرض صخرية باردة لم تتحرر بعد من الجليد، ولا يسكنها إنسان . وسين يصل الصيادون إلى واحدة منها يكونون قد ابتعدوا عن كلهم الأبقى ، في شاطئ غريب رهيب ، بين الصخور والحجارة المتوحشة (ص ٣٩) .

وعلى العكس من ، تلك الجزر فإن الجزيرة التي يسكنها نسل السمكة - المرأة مكان مستأنس يعمل طابع الإنسان ونخاعه ، وهو خليج (توغل لليايسة في البحر) يسمى بجليج الكلب الأبقى (ولن يفوت القارئ أن الكلب حيوان مستأنس وأليف) :

في هذا المكان ، بالقرب من خليج الكلب الأبقى ، وفي شبه الجزيرة الجبلية التي تبرز في البحر بشكل منحرف ، ترتفع بارزة شاهقة الصخرة - الجبل التي تذكر في الواقع ، ومن بعد ، بـ «كلب أبقى راکض إلى حاجته على سحابة البحر» . إن جبل الكلب الأبقى الذي يحفظ على رأسه حتى في أشد الصيف حرارة ، يلبسه بيشام من الثلج ، تشبه أذنا ضخمة متدلية ، وتحفظ بقعة بيشام كبيرة أخرى في منطقة البانة - في النخس الضليل ، هذا الجبل كان يرى دائما من بعد ومن مختلف الجهات ، من البحر ومن الغابة . (ص ٨) .

ويرى المبحرون «كلبهم الأبقى» وهم في عرض البحر ، ولكنهم حين يتولعون فيه يخفى من أمامهم ، ويكون عليهم أن يظلوا عطفين في ذاكرتهم بموتهم . يقول الجبل لحفيده : «أوصلنا الكلب الأبقى إلى الجزيرة (الضرع الأصغر حيث توجد القنقات التي سيصيدونها) مع أنه بقي في بيته » ، ثم يخبره : «ما رأيك هل سيلزنا الكلب الأبقى أيضا ؟ » . وسين يؤكد له الصبي أنه لم يعد يلزمهم بزيغهم الجبل قائلا : «وكيف ستعود إلى البيت ؟ إلى أين ستسير ؟ إلى أية جهة ؟ هيا فكر . حزرت ؟ فذكر من أي جانب تقرب ، وإلى أي جوانب الجزيرة

سلوك الراحل مربوطته التشفقة في عتاده وإيائه وتقبله وقراره بالعودة إلى البحر مرة أخرى، هي التي ترجع كثرة الوجود على العلم (أشار أكثر من باحث للعلاقة بين ميمنجوى وذلك الملح في فكر الوجوديين الفرنسيين ، حيث يفتق السلوك القردى شيئا من المعنى على عالم بملأه العلم ؟) ويضع صوتان في النص ؛ يقول أحدهما باللاجدوى ، ويؤكد الثاني قيمة الوجود ومعناه ، باستحضار أكثر الصور دلالة وشيوعا في التراث الإنساني ؛ صورة المسيح المصلوب (٩) . ومع ذلك فليس النص نتاجا لأي من الصوتين بل للعلاقة الجدلية بينهما . ويمكن معناه الكلي في مساحة الحوار الممتد بينها ، تلك المناخلة التي تربط الصوتين وتصلهما ، مؤكدة بذلك العلاقة والاختلاف .

وكما صعد المسيح ابن مريم حاملا صليبه إلى الجبلية ، فإن صيادنا الشيخ يحمل سارية مركبه ، ويصعد القلة قاصدا بيته . وهو يلقى نظرة وراعه فيصير «ذلك العرى الترامى ما بين السمكة وذنبا» (ص ١٣٤) . ثم يواصل الصعود ، حتى إذا ما وصل إلى كونه تام على وجهه «ويده مشورتان إلى أعلى ، وراحته توسعان السقف» . ويبدو الشيخ - وهو مفرد الدراعين وتحيل فقير عار مجرأ اليدين - في صورة تليق تماما بمسح .

ولو أن الرواية انتهت بذلك المشهد لكان الصوت القائل بعث الوجود هو الغالب ، ولكانت مقاومة الشيخ وإحتماله تثير الشفقة في نفوسنا ؛ ولكن المشهد يثيمة آخر يدور فيه حوار بين الشيخ والغلام ، وهما معا يكرران ويعدان لرحلة أخرى قادمة ؛ فالشيخ لا يرغب عن التوغل في البحر ، وفي لآلئته نفا تم تصوره هو نفسه من أنه «هزم حزمة نهائية لن تقوم له بعدها قادمة» (ص ١٣٢) . لقد هزم الشيخ ، لكنه من جزم . وبهذه المقابلة التي يؤكد بها «المرى للترامى ما بين السمكة وذنبا» ، الذي هو رمز فرقة الشيخ ولانصاره ، يكون إرنست ميمنجوى الكاتب الأمريكي المعاصر قد أعاد كتابة العلاقة بين المسيح وصليبه ، مضيفا على كل سبها معنى جديدا ، يعدل في مضمونه وإن لم يكنه .

ويستخدم ميمنجوى أسلوبا واقيا يثري الدلالات الرمزية ؛ أما إيتانوف فيسج نصه من خيوط الصورة الشعرية والرمز والأسطورة والطقس الشعبي ؛ ذلك برغم التزامه بالشكل الواقعي إطارا عاما لنصه .

ويستعمل إيتانوف «الكلب الأبقى الراکض على حافة البحر» بما يشير إلى أن نصه سوف يتخذ معنى رمزيا عن المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي :

«في ليلة حالكة من ليالي الساحل ، عطيفة بالرفاذ المطاير والبرودة ، كان الصراع الأبدى المعروف دائرا على ساحل أرغونسكي ، وعلى امتداد جبهة البحر واليايسة ، بين طيحين : اليايسة لتعزل حركة البحر ، والبحر لا بكل من مهاجمة اليايسة» (ص ٥) .

— هنا يعني أنه إنسان عظيم جداً ، أعظم العظماء
كلهم ؛ أما عندما لأعظم شيء هو السمكة — المرأة .

وليس مصادفة أن يرتبط المؤلف في هذا السياق بين المسيح
والسمكة — المرأة — فيها — بمعنى من المثلث — هورتان للشئ
ذاته : التزاوج بين المطلق والنسبي ، بين الألوهة والإنسان ، بين
اللاتهائي والمحدود .

ويتحول أوريجان — غير قراره — بأن يشتري بموته الفردي احتمال
استمرار الجماعة ممثلة في حفيده — يتحول أوريجان إلى صورة من صور
المسيح . ونرى نحن القراء — منذ البداية ، ذلك التكوين الخاص
الذي يميز وينسب وجوده ، في مساحة الجدل بين الحلم والواقع ،
والمستحيل والممكن ، ولكن بفعله المخلص يرحم الضيق ، ويكمل
التكوين والصورة .

إن صورة المسيح حاضرة في النصين . المسيح في نص هيمتجوى
هو الإنسان الرفيع ، على صليب قدر عايب ، ويعمل عليه مجلد
وأصرار ، مما يحول المشهد إلى تمجيد لمضى البطولة (لا يتفحص منها
حقيقة أنها بطولة مأسوية) . أما المخلص في نص إيتاتوف فيستخذ
شكلاً مغايراً . إنه ذلك الذي ينقذ ذاته المفردة من أجل استمرارية
الوجود الجماعي ، وأياً أن الفرد هالك لا عالة ، وأن الوجود
الجماعي واستمراريته هذا الوجود هما الشكل الوحيد الممكن لخلود
الإنسان .

ولهذا السبب ، تمجيداً ، يقرز الأب والمم أن يمتدحيا حلول الجسد ،
ويقلتا بتفسيهما في البحر ، حفاظاً على شربة ماء ، قد تضمن وصول
الطفل حياً . ولا يعرف الأب كيف يشرح لابنه أنه يتركه من
أجله ، وهو يفكر كيف يهيمه شيئاً من ضرورة الانتان لجده وعده
للذين ألقيا بتفسيهما في البحر من أجله .

لم يعد هذان الشخصان موجودين ، وسببان لديهما أن
يتذكرهما أحد أو لا يتذكرهما . ولكن يحدد التفكيرهما
من أجل الذات . حتى قبل الموت للحظة يجب — من
أجل الذات — التفكير فيها من أجل نفسك ، يجب أن
تفكر وأنت تموت في مثل هؤلاء الناس . (ص ٩٧) .

ونلاحظ تكرار عبارة « من أجل الذات » وهو التكرار الذي
لا يخلو من الدلالة . إن هذا التفكير هو الذي يجعل عقد ذلك الصلح
مع الوجود — مهما كان مراً — ممكناً . ولأن الإنسان لا يمكن أن يتقبل
صاغراً فكرة قتله ، يصبح التفكير في استمرار آخرين من بعده هو
البديل والسند . كذلك يصبح التاريخ الإنساني سلسلة من
التضحيات من أجل استمرار هذا التاريخ نفسه وتقدمه .

يبدأ العمل الأدبي بشكل جماعي ولكنه ينتهي بوصفه موقفاً

ينظر الكلب الأبلق . عندما ستعرف أى طريق مستهلك للعودة .
(ص ٣٥ ، ٣٦) .

وتعتمد دلالات صورة الكلب الأبلق وتكتف بإعتماده وتشابك
مع تطور الحدث في الرواية . في البداية نراه صورة دالة على الوجود
للمستأنس ، المقطع والمفر من الطبيعة الموحدة والباردة (تعيش
القبيلة في هذا المكان ، وتشمل النار في أعلى الجبل لينتدى الصيادون
إلى جزيرتهم في رحلة العودة) ، وتوصي الصورة ذاتها بأن ذلك الوجود
للمستأنس — الوجود الإنساني — يظل حالة — جدلية من المعرفة
والغموض ، والألفة وتقيضها (يُسمى الجبل بالكلب الأبلق إذ ينتزع
فيه الأبيض والأسود ، كما تنتزع البرودة بالحرارة ، ونعمو التلج
بجمود الصخر) ومع تقدم الحدث في الرواية نرى أن الكلب الأبلق
يرتبط — أيضاً — بذاكرة الإنسان وحصيلته المرفقة للمكسبة ، بل
تاريخه الذي هو ذاكرة هذه الحصيللة المتراكمة لتجاوب أجيال
تتوالى . ثم لا تنفصل هذه الإيماعات الأخيرة عن الإيماعات الأولى
للمصورة لأن الذاكرة والتاريخ ، وهذا جزء مما يقوله النص ، هما
أداة الإنسان في امتلاك الوجود وجعله مستأنساً .

أما البحر في نص إيتاتوف فيرتبط بالمطلق واللاتهائي ، بالملم
للمستحيل ، بأصل الأشياء وجذورها المغمور والمغاض ، ولكنه
يطالنا — أيضاً — قوة هجوم وأذى . والمدمر هو الصباب ، ابن
البحر المالح ، يدهام البحرين ويدنو وكأنه مخلوق حي ، وكأنه تين
يسعى إلى هدف لا يرجع عنه ، وهو القبطس عليهم وابتلاعهم مع
القارب وكل العالم المرن وغير المرن (ص ٥٠) .

وتحكم علاقة نسل السمكة — المرأة بالبحر طبيعته وطبيعتهم
وهي مركبة في الحالتين : فهم يتسبون إليه في الوقت نفسه الذي
يراجعون مدونه ، ويتوغلون فيه لأنهم — أيضاً — يتسبون إلى
البابسة . ويحدد الجسد أوريجان ، أكثر من كل الشخصيات
الأخرى ، تلك العلاقة الدالة بالبحر ، فروحه كالبحر لا حاد لها ،
تصير إلى المطلق والمستحيل ، ولكنه صياد وعائل ، يخرج إلى البحر
ويسلك بما تغله الضرورة .

ولأن أوريجان مشق تماماً مع تكوينه هذا فإنه يقرر ، ساعة يتأزم
الموقف ، أن يلقى بنفسه إلى البحر حفاظاً على القدر اليسير المتبقى من
الماء للحديد ، لعله يمكنه من الوصول حياً إلى الشاطئ (وهو القرار
الذي يعطي النموذج لأبن الشيخ الذي هو — أيضاً — أيو الصبي
فيحتنيه) . وقيل أن يلقى الجسد بنفسه إلى البحر يقول له ابنه (أيو
الصبي) :

— أفذكر يا أتكيشق ؟ ذات مرة جاء نجار الإيلة ،
كانوا يبدلون البطاطا وأشياء أخرى وذلك الأصعب
الكبير ، قال إنه كان يعيش في بلد بعيد إنسان عظيم ،
سار على قدميه على سطح البحر . إذن يوجد أمثال
هؤلاء الناس .

يخرج مرفوع الرأس ؛ ثم إنه - وهيكल السمكة لم يزل في مكانه على الشاطئ - يفكر مع الصبي في الرحلة التالية .

ويترك هيمينجواي بصمته واضحة على موضوع الرحلة الكلاسيكية الذي عالجته عشرات الكتاب العظيم في تاريخ الأدب . ويعود بظله بهيكل السمكة دليلا على العبث ، وعلى معنى ضله الإنسان في الوقت ذاته . إنه يسفك الرحلة المعتادة من الجهل إلى المعرفة ، ولكنه على عكس البطل الكلاسيكي . بعد رحلة قادمة ، لأنه بطل - بوعم . وعيه بالعبث - لا يتوب عن الحياة .

وفى الكلب الأبيض الراكض على حافة البحر تتحول الرحلة إلى مثل رمزي ، يعيد كتابة إنتاج الإنسان لحياته بشقيها الطبيعي والاجتماعي (عبر التناسل والعمل) . وتكتسب الرحلة دلالتها من مفارقة أساسية تنسرى في النص كالنسج في الشجرة فالظاهر أن البحر يهاجم ويتوسع وأن الإنسان يدافع ويقاوم . ولكن المذيق في النص يرى أن دفاع الإنسان عن نفسه في مواجهة الطبيعة هو فعل تطويع وامتلاك . ولذلك فإن الإنسان في النص صياد يتوغل في البحر ، ويعيش في خيط الكلب الأبيض ، الذي هو أرض تفرز البحر وتمتد فيه .

وفى مساحة هذا الجدل بين اليابسة والبحر ، وهي مساحة التبادل بين الإنسان والطبيعة ، ينتج البشر هويتهم لامتيزه تاريخيا . وليس نتاج الرحلة - هنا - هيكل عظميا لسمكة تنهشها أسماك القرش ، بل أغنية تعجّد الحياة ، انطلاقا من وعي بالتضحيات الإنسانية التي جعلت استمرار هذه الحياة ممكنا :

أيا الكلب الأبيض الراكض على حافة البحر ،
إني أعود إليك وحيدا ،
بلا أنكيشتش أورجان ،
بلا ألي إمبراين ،
بلا آكي ميلجون
أين هم ، أصالتي ،
لكن أعطني قبل ذلك ، ماء لأشرب .

«أفكر كيركسك (الصبي) أن هذه الكلمات هي كلمات
بداية الأغنية التي تستعمل اسمه ، والتي سيجي معها
حتى آخر أيامه ، (ص ١٠٩) .

نتاج الرحلة - إذن - هو ذاكرة وبوصلة ... أي تاريخ !

متفردا في المناظرة الماثلة الدائرة بين الأعمال الأدبية وما تليها من ضرورات أيديولوجية^(٨) .

وتلقى عبارة صائبة - مثل هذه - كثيرا من الضوء على دراستنا المقارنة لنص هيمينجواي وإيتاتوف . فكلما الكاتبتن لا يبدأ من فراغ ، بل هما يستطهران تراثا إنسانيا زائعا من الكتابات والصور والمواقف ، من أهمها موضوع الرحلة الكلاسيكية (التي تبدأ من الجهل وتنتهي بالمعرفة) ، وصورة صلب المسيح ، والوعى بالعبث والغربة الميتافيزيقية للإنسان في الوجود . وهو الموضوع المتكرر في الكثير من كتابات المفكرين الأوروبيين - النصف الثاني من القرن التاسع عشر (بالنسبة لهيمينجواي) ، المفهوم الماركسي للعمل والملاقة بين الإنسان والوجود الطبيعي (بالنسبة لإيتاتوف) ، وتعدد المصادر . وإنكاتبان ، بلا حرج ، يتقلان ويتبركان ويمدلان ليتج كل منهما مادته التي تحمل شأمة الخاص ونسيجه للفرد .

في نص هيمينجواي يولجه الإنسان الوجود المسكون بذلك اللاشيء المربع (الذي يشبه العلم عند الوجوديين) ، يولجه فقيرا عاريا ومنفردا ، يشتهي الرفيق فلا يجد سوى عقله وبديه . إنه وحده تماما . ومن هنا تتأكد دلالة أسلوب هيمينجواي في جملة القصيرة والبسيطة التركيب تلك التي «توسى بعالم مئيت ومشت»^(٩) ، كما أشار الناقد الأمريكي وارن بومبكي عنصرت التجريد - في الصورة - للوقع الفلسفي للمؤلف - الذي يرى الإنسان في شكله الإنساني العام والمجرد وليس ضمن سياق تاريخي بعينه . إن بطل كولريديج في نصه الملأ القديم الذي يعيش تجرته الرومانسية ، ويطلق العزلة والشعور بالذنب والرفية في التكفير ، يسلم مكانه لبحار هيمينجواي الذي يعيش عزلة ميتافيزيقية بلوره .

أما إيتاتوف فيستعني في نصه عن الفرد بجماعة ، هي تاريخ بشري مصغر ، في شكل أربعة أشخاص ، يتحركون داخل إطار ثقافي مشترك ، وكأن الكاتب السوفيتي - باختياره هذا - يعلق على نص هيمينجواي قائلا : ليس هكذا يولجه الإنسان الطبيعي - أنه هو لا يولجها . أبدا عاريا من الآخرين ، ومن ثقافة هي بمثابة الحورية والدردع والبوصلة .

ويسر ذلك كله الطبيعة الشعرية للنص ، ونسيجه المتفل بالإشارات للمستندات والطقوس والأساطير والأغاني الشعبية . ولـ . اختيار الكاتب لهذا الشكل مجرد أداة لإنتاج صورة حية لواقع - جماعة بشرية بالذات ، ولكنه - أساسا - لأن الإنسان عند إيتاتوف ليس إنسانا مجردا ، بل إنسانا تاريخيا يعقل ويفكر ويسلك ضمن سياق تاريخي محدد وبمفردات ثقافة بعينها . ويبدو نص إيتاتوف - مع تناقله وتشابك الصور والرموز والمعادن والطقوس والمستندات والأهازيج - كذلك الأسجدة الشعبية الزاهية الألوان العفوية الكونين .

ويخرج إنسان هيمينجواي من مواجهته صفر اليبين ، ولكنه

(١) E. H. Halliday, «Hemingway's Ambiguity: Symbolism and Irony», *Hemingway: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert P. Weeks, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, pp. 53-54.

وأيضاً :

John Killinger: *Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism*, University of Kentucky Press, 1960

(٧) أنار معظم من كتبوا عن الفخج والبحر إلى استخدام هينجواي للمسيح ورمزاً نصه ومن أبرزهم : باكان ويكر وكينجر وويلندر ويايج .

(٨) Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Trans. Geoffrey Wall, Routledge and Kegan Paul, London, 1978.

(٩) «إرنست هينجواي» بقلم بن وارن : مرجع سبق ذكره : ص ٤٦٥ .

(١) جنكيز إيتانوف (١٩٢٨ -) كاتب سوفيت من جمهورية قزخيزيا ، وهي من الجمهوريات الأسيوية . وبعد - إيتانوف الذي ترجمت قصصه ورواياته إلى أكثر من عشرين لغة - من أهم الكتاب السوفيت المعاصرين . ومن أعماله التي ترجمت إلى العربية : *الطعم الأول* ، *وداعا غلساري* ، *جميلة* ، *شعيرتي في متابل* ، *أحمر* ، *والكلب الأبيض الرافض على حافة البحر* .

(٢) إرنست هينجواي ، *الشيخ والبحر* ، ترجمة منير بيليكى ، بيروت ، ١٩٥٤

(٣) جنكيز إيتانوف ، *الكلب الأبيض الرافض على حافة البحر* ، ترجمة عاتق أبو حجر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨٠ .

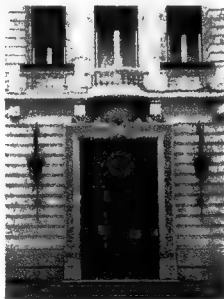
(٤) في النص الأصل يستخدم هينجواي كلمة *undefeated* في وصف حتى ساتياجر ، وربما كان التعبير «لم تزل» أو «مستعصم» على الميزة « أقرب إلى بطله الأصل من إشارات من كلمة «بأسطين» التي استخدمها المترجم .

(٥) Robert Penn Warren, «Ernest Hemingway», *Critiques and Essays on Modern Fiction*, ed. John W. Aldridge, The Ronald Press, N. Y., 1952, pp. 447-473.



الصرف العربى الدولى

ARAB INTERNATIONAL BANK



• فرع الاسكندرية : ٢ طريق الحرية - الاسكندرية .

تلكس : ٥٤٤٣٦ - ٥٤٤٣٤ Aibx Un
تليفون : ٩٦٣٨١٣ - ٩٦٣٨١٩

• فرع بورسعيد : ٥٧ شارع الجمهورية - بورسعيد .

تلكس : ٢٣٧٣٣ - ٢٣٧٣٣ Aibps Un
تليفون : ٢٣٧٣٣ - ٢٣٧٣٣

• فرع التحرير : ١١١٣ كورنيش النيل - القاهرة .

تلكس : ٧٦١٢ - ٧٦١٤ Aibir Un
تليفون : ٧٥٠٧٨١ - ٧٤٣٤٤٨

• فرع البحرين : برج الدبلوماسية - منطقة الدبلوماسية - المنامة - البحرين .

رأس المال المصرح : ١٠٠ مليون دولار امريكى .

• الاحياطيات : ١١٠ مليون دولار امريكى .

• صلاحيات المصرف في المشروعات الاستثمارية والقروض والسندات الدولية .

تتبع استثمارات المصرف في رؤوس أموال الشركات والمؤسسات المالية والقروض

السندات الدولية في جمهورية مصر العربية والعالم العربى وغيرها .

• المركز الرئيسى : ٣٥ شارع عبد الحلاق لوت - القاهرة .

المقر الثانى : عزمى .
تلكس : ٣٠٩ - ٣١٦ Aibex Un

تليفون : ٩١٨٧٩٤ - ٩١٧٧٢٦

٩١٦٤٩٢ - ٩١٦٣٩١

أدب "الشمعة"

بين "متوهمري الدامغانى"
و"ابن الفضل الميكالى"

محمد محمد يونس

كتب كلا كرامت ديوان الشاعر الفارسي الكبير «متوهمري الدامغانى» ٤٣٢ هـ، أحد شعراء العصر الزنوى، ألف طويلاً أمام مقدمة قصيدته المدحية الرائعة التي مدح بها الشاعر «المنصري» أبا القاسم حسن - وهو شاعر معاصر له وكان يلقب بملك الشعراء - وقد لُحِدَ «متوهمري»، في بناء هذه القصيدة المدحية التي تربو على أربعة وسبعين بيتاً، الشعراء العرب القدماء حين يقدمون لمناشئهم بمقدمات تنطوي على غرض. يتألف طرفي القصيدة المدحية، وهو عادة لا يخرج عن الوصف أو الغزل أو التشبيب أو النسب أو الطلقات.

«الشمعة» في نفس الشاعر والفعالة بها، فخر عن إحسانه والفعالة ورؤيته الخاصة تجاه هذه «الشمعة»، ثم مزج بين شخصه وبينها في قالب شعري باهر.

رتب أهمية هذه المقدمة الشمعية - إن صح هذا التعبير - إلى أن «متوهمري» لم يسبق إليها على مستوى الأدب الفارسي الذي انتهى إليه - وكان هنا يزيد من إعجابي به - فلم أجدها نظيراً أو شبيهاً بها قرأت، ولا أعتقد أنه قارئ شاعر سبق «متوهمري» إلى القول به لسبب بسيط قائم على أساس علمي. هو أن العصر السابق للعصر الذي عاش فيه «متوهمري» هو «العصر الساماني»، وهو عصر يمثل حركة الإحياء للقومية الفارسية وللأدب الفارسي بعد طول سيطرة للعرب على إيران سياسياً وأدبياً^(١)، ومثل هذا العصر يكون الأدب فيه مجزأ سببت اتصال في مجموعها بظواهر الأشياء الخارجية، ولم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة التعمق والغرور في بواطنها الداخلية والتعبير عن رؤى نفسية خاصة تجاه هذه الأشياء، أو تجاه كل من اللغات، مثلما حدث «لنوجهرى» مع شمعة.

وعم أن غرض هذه القصيدة الطويلة الأساس هو المدح، إلا أن مقدمتها التي لا تتجاوز خمسة عشر بيتاً كانت تشد إلى أستمع قارئاً دون ملل، ويبدو أنها أثارت لشاعر نفسها في المشرق الإنجليزي «إدمارد جرانفيل براون»^(٢) فاستشهد بها كمؤثر جيد لأشعار «متوهمري»، ووجه في ذلك حمد عبد القادر^(٣)، وسبقها إلى ذلك أيضاً «محمد عوف» صاحب «ألب الألب» و«دولتشاه» صاحب «لذكرة الشعراء».

وإذا كانت «متوهمري» مقلداً للشعراء العرب في بناء قصائده المدحية، إلا أنه في هذه القصيدة بالذات كان يجتهد في مضمون مقدمتها، إذ بدأ هذه القصيدة المدحية بالخيال - وليس الوصف - عن «شمعة» علم عليها ما يعرف في البلاغة العربية باسم «التشخيص»؛ فعلمها معاملة البشر، فهي تسمع وترى وتعلم والشاعر يلقى إليها من خلال فعله الشعرى البهجة منها بصورة شعرية تأخذ بالألباب، وإن تغارِب بعض هذه الصور وتناقض تناقضاً ظاهرياً - سيأتى فصله - وتغير كل صورة عن الأثر الذي تركته

ليست چون محرم نفس این جایگاه

در نگهبان هیچکس این جایگاه.

والترجمة :

- «فلت ليلة تجمع عدد من الفرائشات في مضيق يطلب الشمع»
- «قال جمع الفرائشات : ينبغي أن تعلم واحدة منها ووقبلها من المطلوب»

- «فلت إسماعيل إلى ضروروت في قضاء القصر عن بعد نورا منبعا من الشمع»

- «فأضحت نظرها ، وبدأت في وصله على قدر فهمها»
- «قال ناهد له لغزها بين الفرائشات : ليس لها دراية بالشمع»
- «فذهبت أخرى وسفت عن باب النور ، وطوقت باب الشمع بنسها عن بعد»

- «وحملت حول شمع المطلوب ، فصار الشمع ظالما وهي المطلوب»
- «فأضحت وحكت له أيضا بعض الأسرار ، وأضادت الشرح في وصاى الشمع»

- «فقال لها الناهد : هذا ليس دليلا أيتها العوزة ، فلقد سقت دليلا يشبه مصافحه الأخرى أيضا»
- «فهيأت أخرى وضعت غلة غلة ، واستقرت راضية على هج النار»

- «فاستقرت كلية في النار ، وأضحت نفسها به عن طيب خاطره»
- «وما إن أضحت النار بكل ما فيها ، حتى أحرمت أعضاؤها مثل النار»

- «وسمينا زاهة الناهد عن بعد ، وقد أضحت لنفسها من نور الشمع نفس لونه»

- «قال : لقد أصبحت هذه الفرائشة وكفى ، والشخص الذي يعلم هو من عنده الخبر وكفى»

- «طفا صير جاحلا بالجسم والروح ، فكيف ظفر بخبر عن الأحبة خطرة»

- «كل من أعطاك ولو علامة بسيطة ، فقد أعطى روحك مائة فون من الأذى»

- «وليس هذا المكان كمحرم النفس ، وهذا المكان لا يتبع لأى شخص»

وفهم من نص الحمار أن «الشمعة» رمز للحق سبحانه وتعالى ، طبقا للفكرة الصوفية ، «الفناء والبقاء» ، والفرائشات - في الحكاية - رمز للسالكين الذين يسعون إلى شق الطريق الصوفى للوصول إلى الحق تعالى للفناء فيه ، والبقاء في معراج رضى بما كفى معراج الرسول صلى الله عليه وسلم ، وحين تستقر إحدى الفرائشات في نور الشمعة وتنفى فيها وتحرق كلية دون أثر يبقى منها وتأخذ من النار لونها - يكون هذا رمزا للفناء الكامل للسالك في الحقيقة وتمثل الآيات أيضا فكرة «الشرعية والطريقة والحقيقة» الصوفية .

وبلاحظ أن الشمعة عند «الطار» غيرها عند «منجهرى» ، فهي عند «منجهرى» كيان مستقل ليس لها عنده شريك أو رفيق في

وترجع أهمية شمعة «منجهرى» أيضا إلى أن من أتى بعده من الشعراء القوس لم يصل أحدهم إلى ماوصل إليه من الناحية الفنية ، فها كتبوه عن الشمعة وإن كان قليلا ، ففي القرن السابع الهجرى مثلا تناول الشاعر الصوفى الكبير «فريد الدين العطار» ٦١٨ هـ «الشمعة» في حكاية وحيدة قصيرة من حكايات عمله الكبير «منطق الطير» بفهم صوفى خالص ، يختلف تماما عن مفهوم «منجهرى» لشمعته ، يقول «الطار» :

يكي شب پروانگان جمع آمدند

در مضيق طالب شمع آمدند .

جملگی گفتند میباید یکی

که خبر دارد ز مطلوب اندکی .

شد یکی پروانه ناقصی زدور

در فضای قصر دیواز شمع نور .

بازگشت وظهر عروبه باز کرد

وصف او در عود فهم آغاز کرد .

نقدی کوداشت در جمع مهی

گفت اورا نیست ازشمع آنگهی .

شد یکی دیگر گشت از نور در

عروبتان برشمع ذخا نوردر .

پرزنان درپرو مستلرب شد

شمع غالب گشت وار مطلوب شد .

بازگشت اونیز مشق رازگشت

ازوصال شمع شرحی بازگشت .

نقدش گشت این نشان فی ای عزیز

همو آن دیگر نشان دادی تونیز .

دیگری برخاست میهد مست مست

یای کربان برسر آتش نشست .

صت وگردن گشت باآتش بهم

خویش راگم کردبا او خویش بهم .

جون گرفت آتش زمرتابای او

سرخ شد جون آتشی اعضاء او .

ناهد ایشان جویید اوزار دور

شمع با خود کرد هر نگش ز نور .

گفت این پروانه درکاو است ویس

کسی چه داند او خبر دلاوت ویس .

سازگردی بیخبر از جسم وجان

کی خبر یابی زجانان یکزمان .

هرکه ازموى نشانت باز داد

عد خط اندر خون جانت باز داد .

القرن : الثامن والتسع والعاشر ، وترسمهم الشاعر الغزل الصوفي الكبير «حافظ الشيرازي» . وإذا كانت هذه الغزلية صوفية ، فإن «الشمعة» فيها ليست رمزا ، كما هي عند «القطار» ، بل هي مجرد أنيس وجليس ، يستأنس بها الشاعر ويبتكها شكواه ورجفته في البكاء بسبب هجران الحبيب له ، ويطلب منها مشارطته أنزاته وسرقة .

ومن هنا نرى أن الشاعر لم يصل في تعامله مع شمعته إلى ما وصل إليه «منوچهری» سواء من حيث الفكرة أو التعامل مع الشمعة ، أو من حيث الصياغة والعرض ؛ فشمعة منوچهری كانت حتى فيه من الشاعر الكبير من الصفات - سوف يأتي بيانها - وهي عنده مضمون مقدمة قصيدته للمحبة ، أي أن موضوع المقدمة كلها عن الشمعة والشاعر ، أما الأبيات الغزلية السابقة فهي قائمة بذاتها ، منفصلة عن غيرها ، تغدو فيها الشمعة مجرد أنيس للشاعر لا أكثر .

وفي العصر الحديث تناول الشاعر المعاصر «نادر نادري» الشمعة في ديوانه «آز آسمان تاريستان» في قصيدة عنوانها «شمع ومرد» أي «الشمعة والرجل» . وعلى الرغم من أن «نادر نادري» من الشعراء القروس المعاصرين الذين يركزون في شعرهم دائما على اللحن والمضمون ، دون الالتزام الكامل بالاتجاه التقليدي المحافظ على وحدة الوزن والقافية ، لكنه التزم تقريبا موحدة في هذا النوع من الشعر الذي ليس بالقصيدة أو القطعة ، أو الرباعي أو المثنوي ، للمسي عند العرب للزوج ، بل هو خليط من كل هذا ، فهو أقرب إلى الشعر المصنوع بقالب تجليدي ، القافية فيه متحدة في ضرب كل بيتين ، ويختلف في رويها من البيت التالين وهكذا ، وليس له - على ما أعلم - مثيل عند العرب أو القروس القدماء ، وربما تمشى هذا مع اتجاه المعاصرين إلى التجديد مع الحفاظ على التراث . يقول الشاعر عن «الشمعة» :

مرفی که صوفیانه به زانو
زانوی شمع کوفته درآ غوش
شمع خمیده ای است که ناگاه
فراشک خویش شمع خاموش
این گرد فی که کم شده درین
وان دیده ای که نور سحر داشت
روزی غرور برتری اش بود
روزی به آفتاب نظر داشت
سودی او که فتح جهان بود
چون بری از درخت ، فرو ریخت
گوئی شکوفه های مرادش
از دهل باصمخت ، فرو ریخت
خوب دید آنچه داشت ، زکلی داد
جز جسم بیروجان جوان را
از مهر و به وام طلب کرد
چشمی به روز و شب نگار را

حديثه ، أما عند «القطار» فإن الفراشات - في ظني - الأبطال الرئيسيون للحكاية ، وهي رموز للمساكين الذين يحاولون قطع الطريق الصوفي إلى الحقيقة ورمزها الشمعة التي أخذت دورا يقل بكثير عن الدور الذي أخذته عند «منوچهری» .

وفي القرن العاشر الهجري تناول «الشمعة» أيضا الشاعر «فصول بغدادی ت ٩٧ هـ» في غزلية يقول فيها^(١٧) :

مراى شمع ميل گريه شندر هجران يار امشب
نوا بنشین گريه جانسوز بامن گداز امشب .
ياد شمع رویش خوابم از سرناقصم سوزم
بروای اشک و آب از آفتی من دوردار امشب .
فکنندی دعوه قطع فبرد اليک می ترسم
که دير آيد سحر من جان دهم در انتظار امشب .
نهان از خلق دارم عزم کويش حسبت نه
مراوسا مکن ای ناله في اختيار امشب .
مرا در گريه امروز فقد اشک شد آخر
غيدالم چه سازم گورصدیام نثار امشب .
متاع خوابم راير بوده الداد مردم چشم
مگر بخت بد الکندهاست سوي من کلدار امشب .
فصول را قسراره بود بسوسر آنها کو
چو راندي از سرکوبت کهاگرد قرار امشب .

والترجمة :

«أرى رغبة في البكاء هذه الليلة أنيا الشمع من هجران الحبيب .
فاجلس واقض هذه الليلة معي في بكاء بليغ الروح»
«أريد أن أحتضن كلبية بكاء حلال وجهه ، فاقض أنيا الشمع وابعد
أنيا الماء عن ناري هذه الليلة»
«أجلبت دعوة قتل إلى الغد ، ولكن أعاف أن يتأخر السحر ، وأنا
أضحي بالروح في الانتظار هذه الليلة»
«القصيدة حبة غنية عن الناس ، حسب الله ، فلا تفسدني يا أنيس
اللازاري هذه الليلة»
«انتهى اليوم فقد دعوتني في البكاء ، ولا أدري ماذا أنثر لو يصل
حبي هذه الليلة»
«سرقوا نومي من إنسان حبي ، وربما ألقى حظي العاثر صاعيا
لحوى هذه الليلة»
«كان لفصول مستقر على ناصية ذلك الحى ، حينما طرقت عن ناصية
جلك ، فأين يجد مستقرا هذه الليلة»

واضح من هذه الغزلية أنها غزلية صوفية تتماشى مع هذا الاتجاه الصوفي الذي ساد أشعار الشعراء الغزلين القروس الذين عاشوا في

«قل لما كيف تكى»

«أه أبا الليل الباكي في نفسه»

«مضى يستطيع هذا للحكف الذي يعيش في داخله»

«تعلم هذا الفن»

ولقد بدأ الشاعر قصيدته بالمشابة بين رجل منحرف في صمت
حزين «وشمة» وانحنى ، والقطرات تتساقط منها كأنها دموع صبي
حزين ، ثم انفرج بالحديث بعد ذلك عن الشمة فقط ، مقدما من
خلالها مجموعة من الصور الشعرية ، بعضها من التراث وبعضها من
ابتكاره . وقد اعتمد على التشبيه بصفة أساسية في استنباط هذه
الصور ، مثل تشبيه قبيل الشمة بالمنق ، وشعلتها بالليون الروانية
للترنفة ، ودخانها بظلة الليل السوداء ، وقيلها بالفضفرة .. الخ .
ولأنيس الشاعر - وهو أحد الشعراء الجليلين في العصر الحديث - أن
يقدم رؤيته النفسية لهذا الكائن « أي الشمة - فهي - عنده -
عاشقة ، وإن سبقه «منوچهری» إلى هذا التصور ، فاشقها غزا
العالم . ولليل والنهار أثر - عند الشاعر - على الشمة ، فالتبار يطغى
بأنفاسه البيضاء ، والليل يشعلها بلونه الأسود الغريب الذي يخرج
مع ضجارتها . وليست القطرات المتساقطة منها سوى بكاء متكف
متوسد . وقد سبقه «منوچهری» أيضا إلى وصف قطرات الشمة
بالبكاء .

وإذا كان «نادر پور» قد استفاد من بعض أفكار «منوچهری»
فإنه ركز على معان أخرى لم ترد عند «منوچهری» ، أبرزها أنه فصل
بين عشق الشمة ونفعا ، فشفها من أصل ونفعا من أصل آخر .
ففي أشبه بعمله ذات وجهين . ومنها قوله : « لم يخلقها كما
أرادت » ، وإن كانت هذه الفكرة تقرب إلى حد كبير من فكرة
الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي ت ٦٧٢ هـ الذي صور
حسين الإنسان ، أو بتعبير أدق روح الإنسان ، للعودة إلى الحق
مبجانه وتعالى ، بمفهوميها الصوفي - «بالنأى» الذي قطع من منته
من «الغالب» دون إزادة منه ، ولهذا يشكو الانفصال البين موجه .

٢ -

وما سبق بعض ماورد في الأدب الفارسي من حديث عن
«الشمة» ، أما الأدب العربي فلم يهمل شعراؤه «الشمة» في
أشعارهم - وإن قلّت حسب معرفتي - ولكن الملاحظ على هذه
النماذج الشعرية العربية التي تناول أصحابها «الشمة» في أشعارهم
أنها أخذت عندهم طابعا وصفيا مجتا ، وهي بذلك تختلف عن
طابعها عند الفرس حيث تبرز عندهم بمفاهيم صوفية أو بلاغية ،
يخلع عليها الشاعر ذاته ، ويحسدها في صورة من يمي ويفهم ويدرك
كما فعل «منوچهری» ، حين يمزج بين شخصه وبينها .

ومن يقرأ كتب الأدب العربي التي تجمع الجلد من نماذج الشعراء
في مختلف الموضوعات والأغراض مثل : «جواهر الأدب للهاشمي»
و«زهر الآداب للقيرواني» و«بيتية الدهر للنايلي» يجد أنها قد
احتوت بين صفحاتها على بعض أشعار عربية دار موضوعها حول
الشمة «ومنها - مثلا - قول الشاعر «أبي التيج كشاچم» يصف
شمة أمداها إلى بعض الملوك :

روز آملوسيله حمش را

پرتلار موى وى افشانده

شب ، رنگ طرم سيش را

درچشم آرزوى وى افشانده

سودای او ، همیشه زبان داشت

سودا وسود ، ازده ترافنده

اوراچنانکه بود ، نلینده

اوراچنانکه خواست ، نژادند

پاو بگو چگو نه بگریه :

آه ای شب گریسته درخوش !

کی می تواند این هنر آموخت

این گوشه گیر زیسته درخوش ؟ (٨٠)

والترجمة :

«الرجل الذى أحنى رأسه فوق ركبته»

.. «عصفنا ركة الحزن»

«شمة متحينة ...»

«انطلقت فجأة دموعها في صمت»

«هذا الحق الذى غار في الجسد»

«ولمك العيون التي كان لها نور السحر»

«كان لها يوما غرور الرقة»

«كانت ترون بنظرها يوما إلى الشمس»

«عشقتها الذى غزا العالم»

«تبارى مثل لبح تساقط من الشجرة»

«كان يراهم رغبته»

«تأوت من هول الرياح العالية»

«فقدت كل ماكان لها من حسن وقبح»

«سوى جسم شيخ وروح شاب»

«طغيت على سبل القرض من الشمس والقمر»

«عينا لقلقة في النهار والليل»

«أقبل النهار ونثر أنفاسه البيضاء»

«على خيط ضللتها»

«والليل ، ألقى بلون طرته السوداء»

«في عين رغبته»

«عشقها دائما فيه ضرر»

«عشقها ونفعا من أصليتين»

«لم يروها كما وجدت»

«لم يخلقوها كما أراحت»

وإن غارتها الصبا حُرَّكت
لساناً من الذهب الأملس .
وتنتج في وقت تلقيحها
فسياء بجلى دُجى الخلدس .
فنحن من الخور في أمد
وتلك من النار في أحمس .
توقدها نزهة السمو
ن ورويتنا منية الأنفس .
تكسيد الظلام كما كادها
فنفى ، وتغنيه في مَجْلَس .

والقصيدة بها كثير من الصور الشعرية ، بعضها ورد عند أبي
الفتح كشاجم : منها : أن الشمة عارية الظاهر مكسية الباطن ،
ومنها أنها تنتج الشياء بعد تلقيحها . والبض الآخر ورد عند شاعرنا
«منوچهرى» مثل : الشمة عارية من الخارج مكسية من الداخل
وتصور شلة الشمة روحاها ، والمقابلة بين سعادة الناس بنور
الشمة وتماستها ونحسها بنارها التي تأكلها ويودا رويدا . والراجع
أن «منوچهرى» قد اطلع على هذه القصيدة ، وخاصة أنه - كما
سيأتى - متأثر بالثقافة العربية وأخذ منها الكثير ، ويؤكد هذا
الرجحان أن هذه القصيدة وردت عند «التعالي» المعاصر
لمنوچهرى ، وكانا يعيشان في مناطق متجاورة : «التعالي» في
«نيسابور» و«منوچهرى» في «دامغان» .

وهناك صرر أخرى جميلة أعقدها أن الشاعر قد اتفرد بها في هذه
القصيدة ، منها أن الشمة مجذولة مثل صدر القناة ، أن الشمة تاج
الرأس كالبرنس . وأنها أيضا لسان الذهب الأملس ، وأن نزهة
الميرن توقد الشمة ، وأن الشمة تصارع الظلام وتكيده فتنفي
وبغيتها .

وللشاعر «أبي بكر الأراجانت» ٥٢٤ هـ قصيدة يصف فيها
شمعة وهي قصيدة هائلة أكثر من رائعة . يقول فيها الشاعر :

لنمت بأمرار ليل كان يغنيها
وأطلعت قلبا للناس من فيها .
غريقة في دُمرع وهي تحرقها
أنفاسها بدلوا من تلقيها
تفتت نفس المهجور إذ ذكرت
عهد الخليل فيات التوجّد يدكها .
يغنى عليها الردى مها ألم بها
نسيم ربيع إذا ولى يحييها .
قد أخرجت وردة حمراء طالعة
نجى على الكف إن أهرت نجيبها .

وصفر من بنات النحل تكسى
بواطنها وأظهرها عوارى .
عذارى يفتضن من الأعلى
إذا الفتى من الطل العذارى .
وأمنت تنتج الأصواء حتى
تلفح في ذوائها بنسار .
كواكب لمن صلتك بقللات
إذا ما أشرقت شمس الفُكار .
بصفت بها إلى ملك كرم
شريف الأصل محمود النجار .
فأهديت الفسياء بها إلى من
محاسنه تغني لكل سارى .^(١٠)

والقصيدة وصفية ، يصف الشاعر فيها شمعة مهداة إلى أحد
للوك ، وهذا سوف يتمكن على شعره ، إذ يحاول دائما أن يجيب
هذه الهدية إليه حتى ولو عن طريق إثارة غرائز الملك الشهوانية ، مما
دفعه إلى أن يُقرب في تشبيهاته ، كان يشبهها باللعراء التي تفتض
غشاء بكارتها ، وإن كانت بكارة الشمة أصلاها وليس شغلها ،
وأن يصورها عارية الظهر مكسية الباطن ، وأنها تنتج وتلد الأصواء ،
والنار وسيلة تلقيحها . وكل هذه أمور تتضح بما يثير الغرائز والشهوة
لدى المستمع .

والتشبيه الوحيد في هذه القصيدة ، الذى خرج عن دائرة
تشبيهات الشاعر الحسية الشهوانية ، هو تشبيه الشمعة بالكواكب غير
الأفلة ، حتى لو سطعت الشمس بأشعتها . وجدير بالذكر أن هذا
التشبيه قد ورد عند «منوچهرى» أيضا - كما سيأتى .

وفي كتاب «جواهر الأدب للهاشمي» ^(١١) قصيدة نسيباً إلى
«سلطان ابن حسان الصبي» في «وصف شمعة» ، ولقد وجدتُ
بعض أبيات القصيدة في «بيتية الدهر» ^(١٢) نسيباً «التعالي» إلى
«ابن أبي الغياب أبي عماد» أحد تلامذة «ابن العميد» وقد روحا له «ابو
سعد يعقوب» ، مما يدل على أن هذه القصيدة قد أُنشئت قبل عصر
التعالي - للقرن ٤٢٩ هـ - المعاصر لشاعرنا الفارسى «منوچهرى»
ت ٤٣٧ هـ . وهذه القصيدة التي يصف فيها صاحبها «الشمعة»
هى :

ومجدولة مثل صدر القنا
تعرّت وباطنها مكنتى .
لها مقلنة هى رُوح لها
وتأج على الرأس «كالمبرنس» .
إذا رنقت لنعماس عرا
ولطعت من الرأس لم تنص .

ومن أسرته «إل ميكال» وهم - في رأيه - قوم أمجاد ، منهم
البحراني ، ومنهم الدريدي ، وألف لهم كتاب الجبهة وسيرتهم
للقصيدة التي لا يلبثها الجليديان ، وانحرف في سلوكهم أبو بكر
الخزازي وغيره من أعيان الفضل وأفراد الدهر^(١٧) وتخلت أيضا في
قول «براون» : إن العالي أهدى كتابه «سحر البلاغة» ووقفه
الفة «للأمر أي الفضل للميكال»^(١٨) .

ويتضح من أشعار وأبي الفضل «وما كتب عنه أنه كان شاعرا
جيدا» ، ويؤكد «العالي» هذا الرأي بما كتبه عنه عجب وشغب مينا
شاعريته : «والأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد يزيد على
الأسلاف والأخلاف من آل ميكال زيادة الشمس على البدر ،
ومكانه منهم مكان الواسطة من القعد ، لأنه يشاركهم في جميع
عظمتهم وفضائلهم ومناقبهم وخصائصهم ، ويتردد عنهم بمنزلة
الآب الذي هو ابن بجلته وأبو علته وأخو جملته ، وما على
ظهورها اليوم أحسن من كتابه وأتم بلاغة»^(١٩) .

ويبدو من خلال ما كتبه «البحراني» والقبلي «عن أبي الفضل
للميكال أن أبا الفضل - تولى رئاسة منظمة «نيسابور» فترة من
الزمن»^(٢٠) . وأنه كان في الوقت نفسه شاعرا جيدا . ولقد اهتم بذكر
ثلاث قطع شعرية متصلة بالموضوع لأبي الفضل عنوانها «وصف
الشمع» : الأولى على حرف الراء - والثانية على القاف - والثالثة
على الباء»^(٢١) .

ومن قرائق هذه الأشعار وجدتها بها بعض الأفكار . أو الصور
الشعرية . التي تنعكس رؤية الشاعر للشمعة - أقول - وجدتها عند
«منوچهری» في مقفلة الشمعة»^(٢٢) . وهي على النحو التالي :

١ - يقول الميكال :

يحاكي رواء الصاشقين بسلونه

وذوب حشا والدموع التي تجري .

فالشع يبيكي ويحاكي رواء العاشقين في لونهم الأصفر الشاحب
من فرط الحشوق والميام ودموعهم المهرقة لوعة وأسى ، فهو قد صار
مثلهم عاشقا شاحب اللون باكيا ذائب الحصى . وهذا هو ما عبر عنه
«منوچهری» ولكن بأسلوب التقرير والإيثار الذي لا يدع للشك
سيلا وذلك في الشطر الثالث من هذا البيت :

كزني كوكب ، چرا پله نكردي جزيه شب

روى عشق چرا كزني . می . برعوشدن .

ولمضى :

وإذا لم تكن كوكبا ، فلماذا لا تظهرين لإيلا ، وإذا لم تكن
عاشقة فلماذا تبكين على نفسك ، ولا يعد الشطر الأول من البيت
السابق كثيرا في فكرته - عن قول الميكال :

يفيق جلايب الشجي فكأنما

بكا بين لمينا عرونا من الفجر

ورؤ ثنائك به الأبدى إذا قطعت

وما على غصنها شوك يوقها

صفر غلغلها ، حمر عالجها

سود ذوالها بيض ليلها^(٢٣)

والشاعر - هنا - قد ركز على الجرس والرين في ألفاظه ، أو
بعبارة أخرى أجاد اختيار الألفاظ ذات الجرس والرين ، واختار
الماء رويًا لقايتها وأوقفها بين حرفي مد ، والماء بطبعها يخرج للمراء
وقت تطلقها أمس ساذجا دون عائق يوق نطقها ، مما جعل
القصيدة تقرب من الغناء وقت إنشادها . وإلى جانب هذه الموسيقى
الشعرية الرائعة التي توفرت للقصيدة وصف الشاعر شحمته بتشبيحات
لافتة : فالشمعة قلب الشمعة عرجت للناس من لها ، وقطرات
الشمعة دموع عشقا - وهي صورة مطروقة - ونسم الريح
كالخارس الذي ينفث على الشمعة الردى فيحافظ على ضيائها ،
وشعلتها وردة حمراء تلصق من يحاول قطفها ، فهي وإن كانت
كالوردة في شكلها لكن طبعها من النار ، وهي شوك إذا اقتضى
الأمر .

٣ -

بعد أن قدمنا عرضا مبطلا لأدب الشمعة في الأدبين العرفي
والفارسي من خلال ما توفر لدي من نماذج من الأدبين ، تأتي إلى
بيت القصيدة - كما يقولون - أو إلى الهدف الأساسي من هذا
البحث :

ورغم إصباحي الشديد بشمعة (منوچهری) ورأي أن أشعاره
حولها تعد من أفضل وأجمل ما قيل عن «الشمعة» ، إلا أنني
وجدت أشعارا على نظام المقطعات الشعرية للشاعر «أبي الفضل
الميكال» ت ٤٣٦ هـ . عنوانها «وصف الشمع» ، وتقع في حوال
سنة عشر مينا - نفس عدد أبيات شمعة منوچهری - وعند قرائق لها
وجدت فيها الكثير من الأفكار التي وردت عند «منوچهری» ، ومن
هنا - ولأسباب آتية - أعتقد أن «منوچهری» قد اطلع على هذه
الأشعار وتأثر بها . ورغم أن «محمد جبري ساق» محقق ديوان
«منوچهری» والزميل الفاضل «محمد دبير الدين عبد المنعم»
الذي أعد رسالة ماجستير عن الشاعر نفسه^(٢٤) قد أهدتا بتبيان الأمر
العرفي في شعره ، فإن أيا منها لم يشر إلى ما يفيد بأن «منوچهری»
قد أخذ فكرته هذه عن شاعر سابق عليه ، فارسي كان أم عربيا .

وأبو الفضل الميكال «شاعر معاصر «لـمنوچهری» يقول : عنه
الزركلي : «عبيد الله بن أحمد بن علي الميكال أبو الفضل :
أمير ، من الكتاب الشعراء . من أهل خراسان»^(٢٥) . وكان «أبو
الفضل» هذا معاصرا «للعالي» وعلى صلة وثيقة به تخلت في
الزيادة التي ألقها «أبو الفضل» - وهو الأديب الكبير - على آخر
المجلدة الرابعة . ليتمه الدهر . بعد وفاة العالي ، وتخلت أيضا في
إفراد العالي «لأبي الفضل» بابا كاملا - هو الباب الثامن - من
المجلد الرابع من «ديلمته» وتحدث فيه عنه بأفضل ما يكون الحديث

فالشاعران قد رُكِّزَا - كلٌّ بأسلوبه - على ظهور الشمعة ليلاً .
وإن كانت كوكبا عند «منجهرى» . وعموداً من الفجر عند
المكالى .

۲۔ قول المیکالی :

فَحْمَلٌ نُورًا حَتَّىٰ فِيهِ كَامِنٌ

وفيه حياة الأنبياء والله لو يلزمي.

قال الشاعر يصور في هذا البيت شلة الشمع على أنها سبب هلاكها وحفظها، وهي في الوقت نفسه مصدر سعادة الآخرين بلحومهم وأنهم: وهذا التصور - خصوصاً القول بأن الشلة سبب هلاك الشمعة - لم يرد ذكره إلا عند «متجهرى» وحده، فبرر عنه وإن تكرر من المكيال، فإن مزج بين شخصه والشمع، فحلاهما بأدب، ويغنى في سبيل إبعاد الآخرين، وذلك من خلال هذين البيتين:

لومرا مالی وعن هم مورتا مانم همی

دشمن خویشم هر دو دوستدار انجمن

نویسندگان: سوزیم هردو، پروماد دوستان

دوستان در احتشاد ماوما اندر حزن .

الترجمة :

انت تشبهني وأنا أيضا أشبك ، فكلامنا عدو لنفسه صديق
المعاني .

«كلانا يحرق نفسه وفقاً لحرى الأوجاب ، فالأصدقاء في راحة بينما
ونحن في حزن»

۳۔ وبقول المیکالی فی إيجاز رائم :

نَبَرُ الْهَبِّ فِي الْحَقِّ

نِسْبَتُهُ فِي الْمَقَرِّقِ .

وتؤكد فكرة هذا البيت صلق ما أذهب إليه من أن «منهجى» قد اطلع على آيات «الميكائى»، لأنها موجودة عنده ولم يطرأ شاعر آخر من الشعراء الذين أشعوا شعراً من الشمة . ويرى «الميكائى» في بيته هذا نوعاً من التشابه بين العاشق المحب والشمة ، فكلاهما يكرى بنار هي نار القوى في قلب المحب وحشاشته ، وهى النار المشتعلة على مفرق الشمة ، تكشف الظلام بنورها . وهذا هو ما عبر عنه تماماً «منهجى» : «ولكن بأسلوب فيه نكارة للفكرة» ، رعا الفكرة .

آلکھ من دی دل نہادہ ، پوسرت پیر ملی

والمجد لله رب العالمين

والترجمة :

«ذلك الذى أنشأته فى قلبى أراه على رأسك» ، وذلك الذى وضعته
على رأسك قد استوطن قلبى»

وإن خالف «منزجهرى» «الميكالى» في أن جعل نفسه الهب
والنار المضرة في قلبه هو، غشياً مع أسلوبه الذى يمزج فيه بين
شخصه والشمعة، وساق البيت على طريقة اللغز، وإن كان مفهوماً
أنه يعبر عن نار الشمعة.

١- قبول الكال :

بظاہر طول عمره

_____ کی مچھن اُرق

ويصور الشاعر - في البيت - اشتعال الشمعة والقطرات المذابة لتساقطها منها بالمشق الذي أصابه الأرق ، فظل يبكى طوال عمره ، وهذا ما عبر عنه « منوچهری » في الشطر الثاني من هذا البيت :

گونی کوکب ، چرا پیدا نکردی چوبه شب

وہی عاشق، چرا نگری ہمیں بخوشی

والترجمة :

«إذا لم تكوني كوكبا ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلا وإذا لم تكوني عشقة ، فلماذا تبكين على نفسك ،

• - ويقول «الميكانيكي» :

شبيهه العاشق في له

نَوْدَمِم دِي اِسْكُك

وذلك هو ما عبر عنه «منوچهری»؛ ما زجا سنه وین شمعته :

مردو گرياتيڻ وهرو وڙوڙد وهرو درو گدار

هر دو سوازانم و هر دو فرد و هر دو محتاج .

والترجمة :

[«كلانا يكي وكلانا شاحب اللون وكلانا منصفه» ، كلانا يهتري
كلانا وحيد وكلانا في عنة .]

۶۔ بقول : اللیكالى :

لقد كفى السباطن منه

وهو عيسى بن الأثير

لماذا ما أنعم الابنجان

مجلسيوس الثيب

ما يقوى رأينا ويدعسه ، لأن هذه الصمحة تعني ، أنه مكث
 فترة ليست قصيرة مع مسعود الغزنوي وجيشه في نيسابور
 بلد «أبي الفضل» فطمع أطاع على إسماعله في هذه الفترة .

٣- كان «أبو الفضل» أميراً ورئيساً لنيسابور ، وهذا يجعل
 الضوء مسلطاً عليه بسبب مركزه وصداقته مما يساعد على انتشار
 نتاجه الأدبي ، وإذا كانت شهرة كتاب «تذكرة الشعراء» رغم
 ما به من أخطاء فاحشة ترجع إلى كون صاحبه «دولشاه السمر
 قندي» أميراً ، فما بالنا وأبو الفضل كان شاعراً كبيراً وأديباً
 عظيماً ، كما يتضح من نماذج أشعاره فضلاً عن كونه وزيراً .
 ولذلك قال الشافعي عنه : «هو من ابن العميد عوض ، ومن
 الصاحب خلف ، ومن الصافي بدل ، ثم إذا تعاملت النظم
 فكان عبد الله بن المعتز وصيد الله بن عبد الله بن طاهر وأباً
 فراس الخميني قد نشروا بعد ما قبروا ولوردوا إلى الدنيا يعلموا
 انقضوا وحوالدهم أمراء الأدباء وملوك الشعراء» (٣٤) .
 وصنف هذا أنه قد اجتمع «لأبي الفضل» ما يمكن لشعره وأدبه
 من الانتشار فلا ريب أن «منوچهری» قد اطلع عليه وهو
 للصعب بكل شعر عربي جميل .

٤- نحن نحيل - أنصبا - إلى مفهوم الأدب المقارن الذي ترجمه
 د. محمد غنيمي هلال ، في أدبا العربي ، ذلك الذي يعتمد
 أساساً على التشابه في التصور لكائنين ، أو لملحة من
 الكتاب ، في آداب مختلفة ، تشابه يجعل على النظر بأن هناك
 صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن
 تلك الصلات وتجليدها (٣٥) . ولذلك فالتشابه الذي ذكرناه
 بين أفكار الشاعرين ، والأشباب التي عدناها لترجيح وجود
 صلة بينها ، ولقافة «منوچهری» العربية الواسعة وتأثره بالشعر
 العربي ، وتوافر ما يسبب لشعر «أبي الفضل» اللزج
 والانتشار - أقول (وهذا كله من قبيل القرائن التي ترجع قول)
 بتأثر «منوچهری» «بالميكالي» في بعض أفكاره وليس
 جميعها .

- ٥ -

إذا كان «منوچهری» قد تأثر ببعض أفكار «الميكالي» فلا ضرر
 في ذلك ، ولا ينق توفّر عنصر الأصالة في شعره ، فالأديب «لا
 يحدث عملاً أصيلاً بلون ثقافة صعبة ، فالأديب لا يبتغى فجأة من
 تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة التي تنبت خرب جذورها في أعالي بعيدة
 في تربة صالحة ، ثم تأخذ في النمو والتكون» (٣٦) ، «وليست التربة
 التي تنبت فيها جذور الأديب إلا ما سبقه من نماذج الأدب ،
 والإلهام فتتبع به هذه النماذج من أصول وقواعد وتقاليده لا يستعمرها
 في عمله ، ولكن تفتح أمام عينيه الأفاق» (٣٧) . فإذا كان
 «منوچهری» قد تأثر ببعض أفكار غيره فإنه في بقية أفكاره «مقلته»
 الشمعية كان مجرداً تبرز شاعريته في صوره وأفكاره ، فلم يفقد
 كيانته الخاص أمام تشابه أجزاء من عمله :

ولقد قدم الشاعر - في البيت الأول - صورة مطروحة - سبق
 أن ذكرناها - وهي أن الشمعة عارية الظاهر مكتبة الباطن ، إلا أن
 الجليد الذي لقي به هنا قابل بين الشمعة العارية الجسد وبقية
 البشر الذين يعمون بملبوس الثياب . وهذا هو نفسه ما تأثر به
 «منوچهری» - ما يؤكد ما نهف إليه - فسار على نفس الصورة
 التي رسمها «الميكالي» ، فأوضح أن الشمعة ترتدي ملابسها تحت
 جسدها في حين يرتدي الكل من البشر ملابس فوق الأجساد ،
 ويحافظ - في الوقت نفسه - على أسلوب التكرار الذي يهدف منه
 إلى تأكيد فكرته :

يوهن در زيرين يوشى ويوشد هرکسى

يوهن يوهن ، توهن يوشى هي يويوهن

والترجمة :

«تولدين القميص تحت الجسد في حين يولد كل شخص ليه
 فوق جسده ، وأنت تولدين الجسد فوق القميص»

٤

كان من عادة «منوچهری» أن يصرح في أشعاره بأسماء الشعراء
 العرب الذين يشهد بأشعارهم ، أو يضمن لهم أو يفتيس منهم ،
 إذ لم يكن يحل حبه الجارف للشعر العربي وثقافته العربية الواسعة .
 وقد بين الرميل الفاضل الدكتور محمد نور الدين عبدالمتم هذا
 تفصيلاً وتحليلاً (٣٨) . كما بينه . د. محمد دبیرسياق في تعليقاته
 على ديوان الشاعر «منوچهری» .

ورغم أن «منوچهری» قد اغفل ذكر اسم «أبي الفضل
 الميكالي» ولم يشر إلى هذا الشاعر القدر المعاصر له ، لكنني أجد نفسي
 مدفوعاً إلى القول بتأثر «منوچهری» في مقلته الشمعية هذه ،
 بأشعار «أبي الفضل الميكالي» وليس العكس ، للأسباب الآتية :

١- لم يثبت أن «أبا الفضل» أنشد شعراً بالفارسية حتى يقرأ أشعار
 «منوچهری» ويتبسط منه أفكاره ، في حين الشائع أن
 «منوچهری» كان يجيد العربية ، وكان شغوفاً بها ينهل من
 بحرهما . ويعترف بهذا .

٢- رغم للمعاصرة بين الشاعرين ، فالتأثير أن «منوچهری» قد
 مات شاباً ، إذ يقول محمد صوفي في هذا الصدد إنه : «كان
 قليل العمر جمع الفضل» (٣٩) . والراجح - إذن - أن فترة
 شباب «منوچهری» تقابل فترة شبوغة «أبي الفضل» ، لأن
 الأديب كان رئيساً لنيسابور فترة طويلة من الزمن . ومعنى هذا
 أن الذي أرجحه هو أن «أبا الفضل» ربما يكون قد أنشد
 أشعاره في الشمعة في فترة شبابه . وأطلع عليها «منوچهری» فيها
 بعد ، خاصة أن المسافة بين «نيسابور» حيث يوجد «أبو
 الفضل» ودمغان ، التي عاش فيها «منوچهری» ليست بعيدة .
 ليس هذا فحسب ، بل ربما نجد فيها انتهت إليه «زهراى
 خانزرى» . في ترجمتها «منوچهری» من صمحة المسعود
 الغزنوي ، في تحركه بالجيش من نيسابور إلى نجران (٤٠) ،

العشق ، وإلا فلماذا لا تظهر الشمة إلا ليلا - تلك سمة الكوكب -
ولماذا تبكي دائما على نفسها - وتلك سمة العاشقين - فهي كوكب
وماءها الشمع ، وهي عاشقة وممشوها الشمعدان الذي لا تنفارقه :

كوكبي آوى وليكن آجيانا ست موم
عاشق آوى ، وليكن هست معشوقك لكن .

والترجمة :

«حقا أنت كوكب ولكن صماعة الشمع ، حقاً أنت عاشقة ولكن
معشوقك الشمعدان» .

والجدير بالملاحظة أن مقدمة منوچهرى الشمعية هذه مليئة
بالصور الشعرية للتدققة ، يحكى البيت الواحد - أسيانا - صوريتين
شعريتين مختلفتين ، فالشمعة تضحك وتبكي في آن واحد ،
فاضطرت للمساواة منها مدح ضحك ومدح بكاء أيضا ، وذلك
لأنها المشقوق والعاشق :

ياحى عىندى ، هي گرين وابن نادراست
هم نومعشوق وعاشق هم بن وهم شمع .

والترجمة :

«ها أنت تصحكن فانت تبكين وهذا نادر جداً ، فانت المعشوقة
وأنت العاشقة فأنت الصم وأنث العابد» ،

وإذا كان الشاعر قد غلب على «الشمعة» بعض الصفات
البشرية ، مثل الضحك والبكاء والعشق ، إلا أنه حافظ في الوقت
نفسه - وهذه براعة منه - على فانية الشمعة ولم يفسد ذاتية
البشر ، فهي تبكي ولكن بغر عيون وهي تضحك ولكن بغير فم :

بشكى لي فوجيار وزمري في مهرگان
بگزی لي فينگان وباز عىندى في دهن .

والترجمة :

«تضلعين في غير وقت الربيع وتلدلين في غير وقت الخريف ، تبكين
بلا عيون وتضحكين بغير فم» ،

ويتجلى صدق إحساس الشاعر وانفعاله بشمعته في المزج بين
صفاته الخاصة وصفات الشمعة ، كأنه يقدم لنا أسبابا مقنعة لتفضيله
الشمعة على بقية الكائنات - وهذا ما لم يهتم بذكره أى شاعر آخر
تحدث عن الشمعة - فما أعلم - ويتضح هذا المزج من الحاجز الآتية
التي تضاف إلى بعض ما ذكرناه :

(أ) روى توجون شينيل نوحته بامداد
وان من چون شينيل يرميده درجمن .

لقد عاين «منوچهرى» شمعته معاملة البشر ، خرج بها عن
نطاق الوصف - الذي هو سمة ترمز تناول الشمعة بالحديث في الشعر
الغنى - إلى نطاق ما يعرف في البلاغة العربية «بالتشخيص» ،
فالشمعة - عنده - كأنها حى يحيى ويوسع ويدرك ما يقال له ،
فتارة يغاطها وتارة يتأججها ، وتارة يبتها أشجانه ، وتارة ينقل إليها
أسرارها ، لأنه اصطفاها دون بقية البشر الذين لم يجد بينهم وفاء ولا
عون ، ويوفر له ذلك في مقدمة الشمعة عنصر «العشق العفوى» ،
ذلك الذي يحدد أساسا على إحساس الشاعر ورؤيته النفسية الخاصة
لشيء المنفصل به ، بصرف النظر عن واقعه الخارجى أو ما يريجه
العقل^(١٩) . ومن هنا قد يتناقض الشاعر نفسه أسيانا دون أن يلام
على هذا التضارب أو التناقض الظاهرى ، لأن إحساسه أو شعره
المنفرد ليينا ليس سوى تعبير عن عاطفيا رآه وأحسه وانفصل به .
وليست مهمة الشاعر أن ينقل ليينا واقع الشيء كما هو ، فمن نمره
ولا يحتاجه ، بل الذى يحتاجه وتطلبه من الشاعر أن ينقل ليينا صدق
إحساسه وشعوره تجاه الشيء ورؤيته النفسية الخاصة ، له حتى لو بدا
في أقواله تضارب ظاهرى ، كما جاء في هذا البيت الذى يقول فيه
«منوچهرى» عن «شمعته» :

چون بجزى آتش النوروسد زنده شوى
چون شوى بيار ، چار گزوى لگزردن زند .

والترجمة :

«سجنا نغوين ونصلك - التاجين سجنا غرضين ، نصيرين
أفضل بالإطاحة بملكك» ،

فالبيت يصور النار - أو بمعنى أدق «شمعة الشمعة» - سببا
لإحياء الشمعة بعد موت - في الشطر الأول - وسببا لهلاكها بعد
طول مرض وعاناة - في الشطر الثانى - وذلك كله في بيت واحد .
وقد يبدو هذا تناقضا ظاهريا قد وقع الشاعر فيه ، ولكنه صدق في
ورؤية نفسية خاصة ، قد لا تخرج من صدق واقفى لو أضلنا كل
صورة شعرية من هاتين الصورتين الشعريتين في هذا البيت على
حدة .

والشمعة عند «منوچهرى» قادرة على تنظيم أمور حياتها
الخاصة ، فروجها في بقعها ضمها على رأسها وقتاً تشاء ، والجسد
لازم لروحها كما أن الروح لازمة لجسدها :

ای نهاده بر میان فرق جان حریقش
جسم مازنده بجان وجان روزنده بان

والترجمة :

«يا من وضعت روحك على مفرقك ، جسمنا حى بالروح ،
وروحك حية بالجسد» ،

وإذا كانت الشمعة - لمن لم يحس إحساس الشاعر - مجرد أداة
تضيئ لنا جرمًا محدودًا من المكان أو الطريق أو اللكيب ، فإنها في نظر
شاعرنا كوكب ذرى يعنى الكون كله ، وهي عاشقة والهة غارقة في

- (١٥) غير الدين الزركلي : الأعلام ج ٤ ص ٣٤٤ الطبعة الثانية ١٩٥٤ م . وذكر له مؤلفات عدة منها : حزون البلائفة ، للتسل ، ديوان شعره
- (١٦) الشافعي : بيئة الشعر ج ٤ ص ٣٥ .
- (١٧) برون : تاريخ الأدب في إيران والترجمة العربية ص ١١٦ .
- (١٨) الشافعي : بيئة الشعر ج ٤ ص ٣٥٤ .
- (١٩) القتيبي : زهر الآداب ج ١ ص ١١٣ .
- (٢٠) السابق ج ٣ ص ١١١ - ١١٢ .
- (٢١) نبات منوچهری استخرجت من ديوانه الشافعي حقه د . محمد دبيرمياقي ص ٧٠ - ٧١ . تيران ١٣٥٦ هـ . ش .
- (٢٢) ارجع إلى كتابه دراسات في الشعر الفارسي ص ٦٤ وما بعدها .
- (٢٣) محمد حوق : لباب الآداب ج ٢ ص ٥٥٥ واهتمام دوارد برون انكليسي لندن ١٣٢٤ هـ - ١٩٠٦ م .
- (٢٤) د . زهران مختاري : فرهنگ آديبات فارسي ذكرى . ص ٤٨٩ . نو ثبت اسم منوچهری .
- (٢٥) الشافعي : بيئة الشعر ص ٣٥٥ .
- (٢٦) محمد حسني حلال : الألب للآداب ط ٣ ص ٣١٨ طبع دار نيشة مصر القاهرة .
- (٢٧) حوق شيب : في النقد الأدبي ص ١٧٦ . طبع دار للطواف الطبعة السادسة ١٩٦٢ م .
- (٢٨) للرجع السابق والصفحة نفسها .
- (٢٩) اهتم تلك الأدب العربي والفارسيون العرب بنفسية الصنف الفنى والصنف الواقعي من خلال حللتهم عن قضية التجربة الشعرية ، ولقد أفرد صاحب هذا البحث فصلا كاملا لقضية الصنف الفنى في بحثه من منظومة ومصيبت لاه و للمعار مع التطبيق .

- (٣٠) ولد الشاعر الفارسي سنة ١٩٣٧ هـ . شوق في طهران حيث تلقى تعليمه ثم أكمله في فرنسا ، وحصل سنة ١٩٦٢ م عليا للدراس الأدبية في هيئة الإذاعة والتلفزيون الإيراني . وله العديد من دواوين الشعر . وتأثيره من قطاب حركة التجديد في الشعر الفارسي المعاصر ، يركز على المضمون ، وله كالب حكم به شوبط صوفية عظيمة ، ويتناول على أساس شعري يفسس قلب القارئ . [من مجلة الشعر . العدد الخامس طبريز ١٩٧٩ م . ص ١١٤ . مقال : الشعر الإيراني المعاصر للكثير محمد سعيد عبد الوكيل]
- (٣١) تأثر تادوير : ديوان آرايمان تاريسان . چاپ أول ص ٨٨ - ٩١ تيران ١٣٤٥ ت ١٣٤٩ . هـ . ش .
- (٣٢) عبد الكليل أبو الفتح محمود بن الحسين بن شافعي أو شافك للكتب المعروف بكناسم ت ٣٥٠ أو ٣٦٠ هـ ويكنى أبا نصر - حدى الأكل - كان له أيام بمصر فتمتعلبا . ثم رحل عنها فكان يشوق إليها ثم عاد إليها فقال :
قد كان شوقى إلى مصر يترقنى فتمت إليها وطدت مصر لى دارا .
- [يوسف سركيس : معجم للطبوعات العربية والمغربية . المجلد الثاني ص ١٥٦١ - ١٩٣١ م]
- (٣٣) أبو إسحاق الحصرى القتيبي : زهر الآداب وغر الآداب . ضبط وشرح د . زكى مبارك ج ٣ ص ١١٢ القاهرة ١٩٧٥ م .
- (٣٤) السيد أحمد المظني : جواهر الأدب - ج ٢ ص ٣٣٧ القاهرة ١٩٦٩ م .
- (٣٥) أبو منصور الشافعي : بيئة الشعر ج ٤ ص ١٧٧ . تحقيق وشرح محمد محي الدين عبد الحميد ١٣٧٧ هـ .
- (٣٦) جواهر الأدب للشافعي ج ٢ ص ٣٥٧ .
- (٣٧) للكثير محمد نور الدين عبد المنعم كتاب عنائه ودراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس ، نقل الفصل الرابع منه ما تروى في رسالته المقدمة لأول درجة للماستر عن منوچهری و ديوانه . والكتاب طبع دار الثقافة ١٩٧٦ م .

محمد بروس

البوفاريّة في الرواية المصرية والتركية

دراسة مقارنة محمد هريدي

تبوأ جوستاف فلوير (١٨٢١ - ١٨٨٠ م) مكان الريادة بين كتّاب الرواية الواقعية في الأدب الفرنسي، ولم يحظ أي من أمثاله الروائية بما حظيت به رواية «مدم بوفاري» (١٨٥٧ م) من اهتمام، ولا سيما أنها أثارت ردود فعل متباينة عند ظهورها، فقد هاجمها آنذاك بعض النقاد، بل الرأى العام كله الأمر الذي أدى إلى تقديم مؤلفها ونشرها إلى المحاكمة بسبب بعض الفقرات في الرواية، وبسبب استهتار البطله وعدم مراعاتها للتقاليد والأعراف.

وبرغم ذلك بلغ الكتاب من النجاح حدّاً أطلق معه اسم «بوفاري» على مذهب فلسفي خاص هو «البوفاريّة»، وقوامه اللساد التصوري الذي يؤدي إلى الاختلال بين الإمكانيات والشهوات التي ينمينا الزهو البفط^(١).

ومن ثم كان لزاماً علينا أن نبحت عن سبب اتعر هذا بكتّاب الشرق الإسلامي أن يستخبروا من الأدب الغربي هذه الشخصية الشاذة غير المألوفة، ويشاكلوها في رواياتهم.

ولا شك أن الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في المصور الحديثة، قد بدأ منذ أول احتكاك بين العلمين. وقد تجل هذا الصراع بين من هو متقبل على الحضارة الغربية ومعرض عنها، ولكن حدث أن استخدم هذا الصراع في أوائل القرن العشرين، ولا سيما بعد أن أدرك بعض أئمة الفكر زيف هذه الحضارة وتكرها لمبادئها.

وتميزت القاهرة وإستانبول، لموقعيهما الجغرافي والثقافي، بشدة هذا الصراع، فأرانيا يقوب قنري «١٨٨٩ - ١٩٧٣»^٢، وهو والد من رواد القومية في الرواية التركية، يعن اعتقاده بأن «هذه

ولعل هذا النجاح الذي أصابته الرواية أخرى كتاب الرواية في الآداب الشرقية بمحاكاة فلوير، والسير على نهجه في تصوير شخصية البطله، وخاصة الجانب «البوفاري» منها، كما اصطلحت عليه مدام لافارندا. ولا غرو أن تتأثر الرواية العربية والرواية التركية في أول عهديها، أي أوائل هذا القرن، بالرواية الفرنسية، ولكن النجاح وحده غير كاف دافعا للاقتباس، وخصوصا إذا وضعتا في الحسبان ما يمكن أن يقابل مثل هذه البوفاريّة من اعتراضات المجتمعات الشرقية في أوائل القرن. ويبدو أن محمد حسين هيكل صاحب رواية «هكذا خلقت» - وهي النموذج الذي استعنا به من الرواية المصرية - كان يتوقع مثل هذا الاعتراض، فصنّر روايته بمقدمة يلتبس بعض العذر لتصوير ما في البطله من «شذوذ غير مأثور»^(٣).

بالعاطفة ، ومن ثم زادت الفجوة بين الواقع المعيش وما في ذهنها من خيالات . ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحرمة ، وانتهى الأمر بها إلى الانتحار بعد أن استهلكتها هذه النزوات واستنفذت قوتها زوجها .

وموضوع الرواية العربية لا يختلف عن ذلك كثيرا ، غالبيلة قد حمرت حنان الأم بعد فقدانها ، وحنان الأب بزواجه من أخرى ، فتوفرت على المطبوعات الغربية من روايات ومجلات ، وعلى تعلم الموسيقى والنزف على البيانو ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محنتها ، فتزوجت ببطيب يحمل صفات شارل الفرنسي نفسها ، حيث دفعته الزوجة إلى العمل بالحقول الدبلوماسي كما تحقق لنفسها الرغبة في الأسفار والرحلات ، وتعيش حياة اجتماعية متحررة من القيود التي كان المجتمع الشرق يفرضها على المرأة آنذاك . ويدفعها الغرور لميلها إلى محاولة السيطرة على كل من تقع عليه عينها من الرجال ، وتندمها الغيرة أيضا إلى الإيقاع بأحد أصدقاء زوجها ، حين تعلم أنه ينوي الزواج من صديقتها، فتخلق قصة لتتفصل عن زوجها وتتزوج بالصديق . ولكنها لا تجد ما كانت تشده من سعادة ، سواء مع زوجها الأول أو زوجها الثاني ، فتسبب إلى رشدنا وتلجأ إلى الدين والإيمان ، طالبة من الله المغفرة .

ولا تختلف البطلة في الرواية التركية عن مثيلتها المصرية . إذ عاشت تلهث وراء خيالات استلهمتها من الروايات الفرنسية ، تتقمص شخصياتها وتقتل ما يجده في مجلات الأزياء الغربية . لقد أرادت أن تعيش حياة غريبة بكل ما تحمل الكلمة من تحرر من التقاليد الشرقية ، ولغو وزهات مع العشاق ، وبجاسلة الأجانب في الفنادق الكبرى . باتت تحلم بالهروب إلى باريس ، وحقت هذا الحلم ولكنها لم تحقق ما كانت تحري وماه من سعادة ، فسادت إلى الضياع ومشاركة أثرياء الحرب لياهم الحمرءاء . والضياع هنا قرين الموت .

وهكذا نجد الشخصيات الثلاث وقد التقت في تطورها مع الحدث الرئيسي عند ثلاثة مواضع هي :

- ١ - اغوى النفس .
- ٢ - الفجوة بين الخيال والواقع .
- ٣ - الانتلاخ وراء النزوات .

اغوى النفس :

لا شك أن إيما بشارتي في الدير قد حمرت من أسباب الحنان الأسرى ، وكانت القسوة في تعاليم الدير تريد من هذا الحرمان . فضلا من أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة ، الأمر الذي دفع بها إلى الروايات العاطفية التي كان أترابها يقرأنها خلسة . تلك الروايات التي كانت «تترع يزغرات العشاق ومدومعهم وقبلاهم» . والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد من تأثر ، فقد كانت «تسبح برجعة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكشف خفية عن صورة فيه» . ولذلك عاشت في خيالات لامرئيتية ، فصنفت إلى

الحضارة ليست سوى ثمرة حروب ودماء وليست من غار عصر النهضة^(١) ، خصوصا بعد أن رأى هذه الحضارة يوجهها المسافر حيناً دوت مناضها على مشارف مدينة استانبول في الحرب العالمية الأولى . وهذا ما دفع بالكاتب إلى تصوير شخصية تملح الشرق والضياع ، إذ حاولت للمرأة الشرقية تقليد ما تسرب إليها من سلوك وعادات وتقاليد غربية . وهنا وجد الكاتب بيقته في البوغارية التي خلقها فليور في روايته ساقطة الذكر ، فجعل بطلة رواية (فيلور كوناك) (قصر للإبحار) (الطبعة الأولى ١٩٢٢) توأماً لإيما بوقاري .

وكاتينا يقوب قدرى ، الذي أثنى الفرنسية وقرأ عنها ، لا ينكر تأثره برواد الواقعية والطليعية الفرنسيين^(٢) . ويبدو واضحا أن صورة «إيما بوقاري كانت ماثلة أمامه وهو يكتب هذه الرواية ، بل إن أحد أشخاصها يرى البطلة مزجاً من «ديسمونة وجولييت وملام بوقاري»^(٣) .

وإذا انتقلنا إلى القاهرة نجد النكود محمد حسين هيكال يث الوطنى والروح المصرية المخالصة في كتاباته ، بعد أن عاد من باريس عام ١٩١٢ ، يدعو في أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية وإلى ضرورة بثها والعصك بها^(٤) . ونجد هيكال - في مقدمة روايته . (هكذا خلقت) ، وهي موضوع للمقارنة - من منية إنسياق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية ، والمجتمع المصري على مشارف طور جديد ، فيقول :

«الواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الاجتماعي الذي شهدته مصر ولا تزال تشهده . وإذا كان في البطلة كشود غير مألوف فهو يصور واقعاً إن قل أن يجتص كله في نفس واحدة من الزمن ، فهو يرمس لأرباب صورة من صور تطورها المتصل في هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصري . وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلاً .. ومن الأخير تصوير الجوانب المختلفة من أطوارنا في هذا الوطن ، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لقائدة المجتمع»^(٥) .

وهكذا نجد أن الهدف الاجتماعي مشترك بين الكاتبتين المصري والتركى . وقد تملح الهدف في تنوير المرأة المسلمة بما ينظرها من ضياع وتفرق ، لو أسامت فهم الحرية الاجتماعية التي كانت تنادي بها ، ول دعوها لتتسلق بأهداب الدين . والتقاليد والأعراف الشرقية . لا غرو بعد ذلك أن يشترك الكاتبتان في مصدر الاقتباس ، وقد نبه كلاهما من منابع الأدب الفرنسي وتأثر بواقعيته .

الموضوع :

وموضوع الرواية الفرنسية - بإيجاز - يتمثل في شابة حسنة نشأت في أحضان أحد الأديرة بعيداً عن دفة الأسرة وحنانها ، فأغرقت نفسها في قراءة الروايات العاطفية ، وتبحر في خيالها ما كانت تتألمه من أفكار ومشاعر في هذه القراءات حتى باتت متمرمة بالواقع ، تجرى لاهة وراء خيالات محمومة . وحلمت بأن الزواج سيجعل لها ما كانت تمنيه في خيالها ، ولكن القدر دفع بها إلى زوج هادئ الطبع ، متزن الشعور فلم يجد عنده ما يوازن إحساسها المتدفق

تتشب مع مائتة من شخصيات، وتتضمن الشخصيات النسائية منها ومظلمن نساء مسترجلات»^(١١). وبات من الطبيعي بعد ذلك أن تنسد على تقاليد القصص وتبرم بالحياة مع جدها، وتعيش في باريس بنجلها.

وهكذا نجد أن تكوين البطلات الثلاث تشكل نتيجة لعوامل بيئية تحيط في النشأة، وأخرى ثقافية تختل في القراءات، وهو عمله يسوغ ما لدى الشخصيات من رفض للواقع وتقدم عليه.

الفجوة بين الخيال والواقع :

رأت إيما في شارل الطبيب للمعالج لها متقدما من الحياة الرتيبة في منزل الأب فقيلت خطيبته، وعاشت أيام الخطوبة تنتزع أحلامها على غرار ما قرأت في «بول وفرجي»، «بالييت الصغير»، بالكاتب فيدال باليد «دومينو»، كانت تحمل بماطة غريبة، شهر عسل قضيه في لندن الكبيرة، ولكنها لم تجد في الواقع شيئا من ذلك. «كانت في أعاق نفسها تنتظر حدثا ما». بيد أن حياتها مع شارل كانت تسير في رتابة جملة، بل إن شارل نفسه لا يثير في نفسها إلا الملالة والسأم... «فه كانت أحاديته سطحية كرسيف الشارع» وكل مايفعل أنه يأخذ في سرد أسماء الناس الذين رآهم، والقرى التي زارها»^(١٢).

وبدأت تشعر بأنه ليس الرجل المناسب، فهو «يقيلها في ساعات ممتعة كأنه يجارس عادة من العادات». ولماذا لم تدفع الصدفه في طريقها رجلا غيره؟ ترى كيف حياتها لو حظيت بالرجل الآخر الذي لم تعرفه»^(١٣). «حكايا يوجين نورثا أن زوجها كان هادئا، رفيقا بها، عطفوا عليها، يلي وخيانتها، فلم تجد مبررا لأن تكرهه. تخمت أن يضربها شارل كي تجد مبررا لكرهها له وانتقامها منه. وحتى هذا لم يجده أيضا فقد كانت تشد ثورة، تعادل تلك التي في داخله فباتت تنتظر من يحقق لها هذا التوازن النفسي من ناحية، ويحقق أحلامها من ناحية أخرى.

فإذا انتقلنا إلى بطلة الرواية المصرية، نجد حديثا مع نفسها يتم بالضرسه، إذ تقرر أنها إما تزوجت «فراوا من زوج أبيها ومن بيته». وهي تلقي الأتقاد التي لم تدفع في طريقها زوج غيره، فتقول «تزوجته وأنا طفلة غريبة لا أعرف شابا غيره»^(١٤). ورغم حبه الشديد لها كانت تراه «نبيها يحكم الواجب لا من أعاق قلبه»، ونحست بما بينهما من تفاوت، بل باتت تذكر فيه طيبته وانصياعه لرغباتها: «ليست فيه رجولية العقل أو القلب، أو أي لون من ألوان الرجولية». التي تجعل المرأة تتعلق بالرجل وتغني فيه، إنه طيب بالغ الطيبة. فيه صفات رب الأسرة الطوفان الذي يذل غاية جهده لاسرعه أسرته. ويبدو أن الزوج كان - إلى عطفه هذا - ضعيفا ألامها. وهي تريد لولا - وتطشه لآثا، إذ تقول «نحيت لو أنه ثار هذه الثورة منذ شهر وسنتين. ونحيت لو أنه يرمض حطم كبريائي وإن أدى به الحال أن يضربني»^(١٥).

التيارة التي تعرف على سطح البحيرة، أو إلى البيع المحضرون إلى سقوط أوراق الشجرة...»^(١٦)

ولكن ثقتنا المفرطة بجلها وجاذبيتها جعلتها ترى نفسها معشوقة مثل بطلات الروايات التي كانت تقرأها. فماشت هذه الرؤية في خيائها وأصبحت تخطئ الخطايا لكي تلعب إلى الكاهن وتعرف عطلها لم تزكيا. هذه الثقة دفعها أيضا إلى التبرع بحياة الديرة والفرح على يهود. ولذلك لم تحزن آتسات الديرة على انصباحها منه. ووقد وصلت هذه الثقة إلى حد الغرور بحيث لم ترض عن حياتها المادية مع زوجها، ولم تقبل أيضا القدر الذي وفره لها من سعادة، الأمر الذي أدى إلى غضبها وحقدتها على غيرها من النسوة اللاتي تراهن أكثر منها بسعادة بالرغم من أنهن أقل منها جلالا.

ولم تختلف نشأة بطلة الرواية المصرية، التي لم يشأ الكاتب ذكر اسمها، عن نشأة إيما، فهي عمالة بيت عتيق ذي أسوار عالية تذكرنا بأسوار الديرة، وهي وسيدة أسيوط يتخطف الموت أمها ويحاول أبوها أن يعرضها هذا الفقد، ولكنه سرعان مايتزوج بامرأة جميلة تشبه البطلة بالغيرة منها والمحدد عليها، إذ إنها احتلت مكانتها بسلاح كانت تعتقد - من فرط ثقتها بجلها - أن لا متاع لها فيه. حاولت الهروب من هذه النكبة، فأنكت على قراءة المجلات والقصص الإنجليزية، فترى فيها تصورا للسيدات والأوتانس النحيفات، يشهد بجلها ويشير الإعجاب بين. وكانت تقرأ ما ترجمه هذه المجلات عن الأدب الفرنسي»^(١٧). وتوفرت على تقليد ما تراه في هذه المجلات من تزين، فازدادت عتابها بجلها حتى تبيت في مجال المناسبة مع زوج أبيها، ولكنها أحست بالغيرة للمرة الثانية حين أفلحت الزوجة في التأثير على زوجها ليتخذ قرارا بمنع الفتاة من الذهاب إلى دروس البيانو. فتحولت الغيرة إلى كراهية: «بدأت أعرف الكراهية. وكان قلبي لا يعرف غير الحب... عجبت كيف ينطوي هذا الجمال الفاتن الذي صورته أنا في هيئة هذه المرأة على روح خبيثة كل هذا الحديث.. ولهذا لجأت إلى كل وسائلها وكل حبالها وكل شياكمها»^(١٨).

ويبدو أن غريبتها هذه دفعتها إلى الانسحاب من هذا الميدان، لتبحث عن ميدان آخر. فجريت تأثير جلالها على طيب كان يعود أخذها. وقد رأت فيه متقدما من محبتها في هذا البيت فقيلت زوجها. ولكنها عاشت تدار من كل امرأة ترحا سعيدة وتحاول أن تثبت تأثير جاذبية و ترجال.

وق قصر عتيق على ضفاف انيسفور مجد ستيحة وقد خومت من رعاية الأبوين، إذ فقدت الأم. والأب سافر في طوه ومملاته. كل هم البحث عن كل ماهر غرقى. وتولى رعايتها جدها لأما الذي كان مثل «نعمه القديم أو (أنا الله) - في نظرها - ومربية محسوبة، مننت نصب في أد الفتة حكايات أغنية بالأساطير عن الحياة الغريبة. ثم فيها من هر و علاق ودية وتبرج. ولم تكن هذه الحكايات هي المصدر الوحيد لإغجاب خيال الفتاة عن الحياة الأوروبية، فقد انكت على فرقة «رويات الحب وبعض المسرحيات وعجلات الأزواء وعجلات الفكاهة الفرنسية حتى أصبحت

عنا . وكما كانت تريد لحياتها أن تكون شيئاً مثيراً اختارت نهايتها ،
فانتحرت .

ويدفع التبريم بالحيلة البطلة المصرية إلى مزيد من الإسراف : من
سفر إلى أوروبا إلى ولّام وحلى وثياب ، مما جعل زوجها بلجاً إلى
الاستدانة . وتحاول الكتابة فتنصص عليها ، وتذهب إلى الأقصر
للاستجماع حيث تغرس هوايتها فى اجتذاب الرجال إليها . ولكن كل
ذلك لا يقضى على ما فى نفسها من إحساس بعدم الرضاء عن نفسها
وحياتها ، بل أصبحت تتحد على كل امرأة تظنها راضية أو سعيدة ،
ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صديق زوجها ، الذى كانت
تعتقد أنه أحد أسرارها ، ينوى الزواج ، فسعت لإفصاد هذا الزواج ،
بدافع الغيرة ليس إلا ، وهى تقول : « لم يكن دافى إلى هذا التفكير
حتى يراه بقدر ما كان الدافع إليه غريبى ونفورى من أن تأخذ امرأة
من رجل ملكته يدى وأصبح طويح يمينى » (١٨) . وقد أنست هذه
الرغبة كل شيء ، زوجها وأولادها وحديث الناس ، ولم تبدأ حتى
اختلفت مايسى إلى سمعة هذه المرأة وسمعة زوجها الذى طلقته منه
بناء على رغبتها ، لتتزوج من هذا الصديق . ولكنها لم تبدأ بهذا
الزواج ، ولم تبدأ لها نفس ، فلجأت إلى الإيمان عليها بمجد عرجا ،
وذهبت إلى المحجّط بلبن الله المغفرة ، بل فكرت فى المجاورة بالمدينة
إسماعنا فى التوبة . وفى هذا اختلاف عما انتهى به فلويز حياة بطلته ،
وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامى من هيكل أن يعمل من الدين
حلاً لأزمة بطلته .

اختارت سنيحة من بين أصداقائها فائق بك لتقيم معه ماكانت
تتشد من علاقة عاطفية . ورغم زهانتها الحولية التى كانت تمتد
ساعات ، لم تشعر معه بما كانت تبتهن من ارتواء عاطفى ، بل على
العكس لم تشعر إلا بزيد من الفشل والألم ، فقد كان شعورها إزاء
هذا الذى اختارته أمراً عادياً ، فهو مشوق للنساء . ولذلك لم يلب
رغبتي فى الحروب إلى أوروبا ، وكانت من جانبيها تحاول أن تدفعه إلى
حياء وتحتفل وقائع خيانة تارة ، وتتجاهله لمدة أيام تارة أخرى ،
ولكنه لم يأبه لها بل كان يلاطفها بكلفة ، فتدور مرة أخرى فى دائرة
من القلق والاضطرر والتشاؤم . وكان أبلغ تعبير لحالتها جلوسها إلى
الفسقية فى حديقة القصر ، عذقة فى أوراق الحريف قائلة : « كم من
السنوات مضت وأنا وراء هذه الأسوار على حافة الفسقية أتطلع إلى
المياه . هذه هى السنة العشرون ، الحريف العشرون ، سيكون
القبول نهايتى مثل هذه الحقيقة ، فكل شئ نهايتى » (١٩) .

ولم يعد أمام سنيحة إلا البحث عن السعادة فى أوروبا ، فهرت
مع أحد الضباط الأجانب الذين تعرفت إليهم فى فندق من فنادق
حى (بك أوسط) باستانبول ، ولكنها عادت تحمل حقيبة سفرها مع
عادت أكثر شعوراً وذيولاً وأكثر فشلاً لتشارك أباه فى سهراته مع
رهن من أثرياء الحرب .

الشخصيات الثانوية :

ولم يكن التشابه بين الروايات الثلاث فى شخصية البطلة
فحسب ، بل تلقى عند بعض الشخصيات الثانوية التى تم توظيفها

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلي كل رغباتها ، ويحقق لها ما
كانت تشده من حياة منقطعة متحررة بما فيها من رحلات خارج
البلاد ، ويجالس هو ورفق على الطراز الأوربي ، وثياب فاخرة
وهديا غنية ، لم تشعر بماكانت تحلم به من سعادة وهى جد باحة
عن عاطفة قوية غير تلك التى يشملها بها زوجها .

وفى الرواية التركية نجد سنيحة من تأل جهدا فى سبيل تحقيق ما
تحلم به من حياة غريبة متحررة من كل القيود . وفكرت فى الزواج
من ثرى يشتري لها الثياب الأوربية ، وينفق على رحلاتها إلى
باريس . ولكن « كبريادها يحول دون الإفصاح عن هذه الرغبة ، وهذا
فضلا من أنها كانت ترى فى الزواج قيلا ، وهى تهرب من القيود ،
فجعت حولها رهطا من الأصداق الأجانب هم فى الأصل أصداق
مدام كرويسكى مريتا . وكانت تنظم لهم حفلات الشاي فى يوم من
أيام الأسبوع ، وترتدى الثياب الأوربية سافرة الوجه ، مما يثير
استنكار جدها وتبرمه ، ولكنه لم يكن يستطيع الوقوف أما تزواتها ،
بل كانت تصف بأنه على ، قائلة : « أنت على مثل الحياة » . ورغم
هذه الحياة الصنعية كانت تشعر بالوحدة حتى بين أصداقها
« فأسوأهم من حولها وضحاكتهم وكلماتهم ، هى دائما الأصوات
نفسها وعلى الدرجة نفسها من الرتبة ... » إنها تتعشى إلى أماكن
لا تعرفها ، إلى أشياء لم ترها ، إلى أشخاص لم تعرفهم » (٢٠) . ولأن
اختلفت سنيحة عن إيماء فى الوسيلة التى توسلتها لتحقيق ماكانت
تشده من سعادة ، فقد اتفقت معها فى الفشل فى الوصول إلى
الاستقرار النفس ، مما دفعها إلى البحث عن علاقة عاطفية ليست
ككل المواقف ، بل « عاطفة جامعة ، تأخذها وتزورها وتقلق بها
إلى حيث لا يصلح إليها أحد . إنها فى حاجة إلى أحداث عنيفة
مجلجلة » (٢١) .

ولعل هذا التبع لتطور الشخصيات الثلاث فى تلك المرحلة من
أطوار حياتهن ، يبين أن ما توسل به لتغيير الواقع أملاً فى تحقيق
الأحلام كان سبباً فى إحداث المزيد من الهوة بين الواقع والحياة .

الانطباع وراء التزوات

تطور ضيق إيماء بحياتها الزوجية ، ليشمل الحياة فى الريف
بأكمله ، خاصة بعد أن ذهبت إلى حفل راقص ، رأت فيه النساء
الباريسيات ، وهى ليست بأقل منهجاً أو جاذبية ، فباتت تحلم
بالانتقال إلى باريس . ولكن بدون شارل « ولجأت إلى القراءة عليها
نجد متنفساً . ولكنها وكانت تلقى بالكتاب ظر الآخر دون أن تتم
قراءته مواشفت خريطة لباريس ، ورائحت تقوم بهجمات وهمية
مشيرة بأصابعها إلى الشوارع والمطعمات . وأخيراً وجعلت فى رودلف
التيقضى من زوجها ، وتوهمت فيه ضالتيها المشودة . ولكن علاقتها
هذه التى يجرها المجتمع والأعراف لم تكن تزيدها إلا جوعاً ،
فأصبحت تطلب منه المزيد ، وتطلب من الحياة المزيد ، فأدمنت
الحفلات الراقصة ، وباتت ترتدى أضهر الثياب ، وتتف بلا
حساب ، حتى تراكت الديون عليها ، ورهنت كل شئ حتى
البيت ، واتفقت مع عشيقها على الهروب إلى باريس ، ولكنه غفل

التصوير :

استعان يعقوب قدرى في تصوير شخصية البطلة ببعض الصور التي رسمها فلوير لبطلته ، ونكتفى هنا بالإشارة إلى بعض هذه العناصير :-

«تتلون عيناها في اليوم ، تبعا لاختلاف قوة الضوء» (١٠) . نجد العبارة نفسها تقريبا عند فلوير حينما يصف إيما بقوله :

«عيناها سوداوان في الظلام ، وزرقاوان في وضوح النهار» ويتحول هذا الحال للعينين عند هيكيل إلى «قوة التعبير التي تنبث من هذه النظرات» .

ويتفق الكتاب الثلاثة في وصف البطلة بالذليل والشحوب وفقدان الشهية في أزمنة الضيق والملل ، ويتفقون في «الرحلة التي تذهب فيها البطلات علاجاً واستجماماً ، وتغييراً للجو» ، ويلتفنون أيضاً في التعبير عن ضيق البطلات وملهن باللجوء إلى القراءة . ثم إلقاء الكتب دون قراءتها .

ونخلص من هذه الدراسة إلى أن الرواية المصرية والرواية التركية ، في غضم اقتضاها أثر الرواية الغربية ، اقتبستا شخصية «مدام بومارية» . ولم يكن الإصحاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى الاقتباس ، بل كان الهجوم على التأثير الخاطي بالتيارات الوافدة من الغرب .

للخدمة البطلة . وتألق شخصية الزوج في روايتي «مدام بومارية» وهكذا خلقت» ، في مقدمة هذه الشخصيات ، فهو طبيب في كل من الروايتين ، ولاندرى هل كان إسناد هيكيل هذه المهمة إلى الزوج نتيجة الاقتباس ، أو فرضته القيود الاجتماعية ، التي كانت تجعل الطبيب من بين الزائرين غير المحظور دخولهم دائرة الحرم أو الحرمك» ؟ .

ولكن الصفات التي أسبغها هيكيل على الزوج ، ترجع إحتمال الاقتباس ، فهو يشبه شارل في طبيته واتزانته في عواطفه ، وفي تفرغه في حب زوجته ، برغم عدم تقديمها لهذا الحب والتفاني . وربما كان جد سنيحة في الرواية التركية يتميز بالصفات نفسها . ويجعل الشعور نفسه نجاة حفيدته ، ويحذر بنا أن نشير إلى اتفاق الكتاب الثلاثة في توظيف هذه الشخصيات ، لدفع البطلات إلى مزيد من التبرم بالحياة ، نتيجة هدوئهم : «وتماذين في استبانهن نتيجة ضعفهم أمامهن» .

والشخصية الثانية التي تسترعى الانتباه في الروايات الثلاثة هي شخصية العاشق المتدله ، المقروط الحساسية إلى حال الرومانسية ، وقد تمثلت هذه الشخصية في «ليون» في «مدام بومارية» ، وهو شاب رقيق بيوبي الأدب والشعر ، يمثله «حق جليس» في «قصر الإيثار» ، والرجلان الأقصرى والألأني في رواية «هكذا خلقت» ، وكل عشيق من هؤلاء المتألق كان يزيد من إحساس البطلة بجمالها ، كما كان إغراء البطلات عنهم يوضح لنا نوع الماطلة التي كن يشتهنها ونوع الرجال الذين يفضلهن..

هوامش

- (١) لاالاناد . ترجمة فؤاد لاسم ، فلوير بقله . لكتشورات العربية ووددت بدون تاريخ .
- (٢) محمد حسن هيكيل ، هكذا خلقت ، مطبعة أنصار اليوم - مجورة التاريخ - القفصة .
- (٣) انظر للكتب ، مسحة الأجيال بين الرواية المصرية والتركية . مجلة فصول ١٩٨٢ .
- (٤) Oewdet Kadret, Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman, Ankara, 1970, s. 116.
- (٥) Yakup Kadri, Kırık Köpek, İstanbul.
- (٦) محمد رحول سلام ، دكتور . دراسات في قصة العربية الحديثة . الإسكندرية . ١٩٧٣ ص : ١١٧ .
- (٧) هكذا خلقت . للقصة .

- (٨) جوستاف فلوير . ترجمة حافظ أبو مصلح . مدام بوماري . بيروت . ١٩٧٣ ص : ٣١ .
- (٩) هكذا خلقت ، ص : ١٩ .
- (١٠) نفس الرواية ص : ٣٧ . ٣٨ .
- (١١) يعقوب قدرى ، عجائب فؤاد : ص : ١٢ .
- (١٢) مدام بوماري ص : ٣٣ .
- (١٣) الرواية نفسها ص : ٣٥ .
- (١٤) هكذا خلقت ص : ١٢٢ .
- (١٥) هكذا خلقت ص : ١٥٦ .
- (١٦) عجائب فؤاد : ص : ١٦ .
- (١٧) الرواية نفسها ص : ٧٦ .
- (١٨) هكذا خلقت ، ص : ١١٠ .
- (١٩) عجائب فؤاد : ص : ١٠١ .
- (٢٠) الرواية نفسها . ص : ١ .

مجنون ليلى

بين الأدب العربي والأدب الفارسي

محمد غنيمي هلال

مقدمة:

محمد غنيمي هلال رائد دراسات الأدب المقارن

يرتبط اسم الدكتور محمد عيسى هلال بأول كتابات جامعية صدرت باللغة العربية - في مصر والعالم العربي - حول الأدب المقارن .
تتويجا وتقديما وإرساء لقواعد الدراسة وأسس البحث ومعالجته . مما جعل منه رائدا للدراسات الأدبية المقارنة .

ولقد ارتفع هوته بالدرجة إن الاهتمام بالأدب المقارن في جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على
دكتوراه الدولة من السوربون عام ١٩٥٢ حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن أولها : تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال
القرنين الخامس والسادس الهجريين . وثانيها : عن الفيلسوف النصراني هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي خلال القرنين الثامن عشر
والعشرين . وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التي من شأنها أن تزدهر في عصور النهضة وبفضل الوعي القومي
والإنساني^١ ولقد ظهرت في صورها الحالية حين نهض الأدب اللاتيني على الترجمات بالأدب اليوناني في القدم . وتبلورت بأشورها الأولى
في عصر النهضة الأوروبية . فتمثلت في نظرية جديده اصطلح عليها كتاب عصر النهضة . نظرية التماثل . واقتربت بالتزعة الإنسانية لذلك
العصر . ثم أصبحت في العصر الحديث علما أصيلا ذا فروع كثيرة في جامعات العالم نتيجة حتمية لتأصل التزعة الإنسانية في هذا العصر

ولا شك ان حسيا الأهم بكل ما هو قومي - في السنوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها في مصر والعالم العربي - كانت أخذ
أحوال الأمة وراء دعوة الدكتور شمس هلال من أجل إحياء هذه الدراسات في جامعاتنا وأخذها مأخذ الجد . خاصة وهو المائل من فرنسا
حيث كان الاهتمام بتلقيب اصطلاح في مرحلة التعليم لتدوى الأسماء العامة لعلم الأدب المقارن . وهو يرسم هذه الفكرة من دياجستة التعليم
التي يرى أنها أساسية^٢ . والذي يجعلنا نحس أن يعرف التماثل شيئا من علم الأدب المقارنة . وهو علم يخصص التعليم العالي - فيما بعد -
للدراسة في الأدب المقارن .

من هنا كانت جهود الدكتور محمد غنيمي خلال النوبة بدءاً بكتابه الأول عن الأدب المقارن ، فالرومانتيكية ، فالخبرية العاطفية بين العبرية والصوفية ، فالنقد الأدبي الحديث . فالنقد الإنشائي في الدراسات الأدبية المقارنة . لعهد الأدب المقارن في فريجه دراسات الأدب العربي المعاصر ، فالنواظف الأدبية . وأخيراً كتابه : في النقد التطبيقي والمقارن . ولغضاً بمعاصرة في الأدب والنقد . لقد كانت هذه المؤلفات العلمية الأكاديمية جميعاً واحدة متصلاً من أجل التعريف بالدراسات الأدبية المقارنة . والإسهام فيها . وتوضيح رسائلها الخطيرة الشأن لها بنص الرعي القرصي والقرصي والقرصي والإنشائي ، وإلهماً نصب عينيه ما يمكن أن يزدود به الأدب المقارن من تلبية شخصياتنا القومية وتنمية تروسي الأصالة في استعدادهن ووجهها توجيهاً رشيداً . وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر . وإبراز مقومات قوميتها في الحاضر . وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي الصلي .

إلى جانب ذلك كله . تظل للأدب المقارن - في إطار دعوته وأبعاد دورها - رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الحالية - في مجال الدراسات المقارنة - حول موضوعات : ليل واجنون في الأدبين العربي والفارسي ، وكلوبانرا في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية . وهيأتها في الأدبين العربي والإنجليزية ودون جوان في الآداب الأوروبية . وشهزاد في الآداب الأوروبية والأدب العربي ، ويوسف وريحا في الأدب الفارسي . ومغامرات الخريفي في الأدب الأسباني واللغات الأوروبية . إلى آخر تلك النماذج من الدراسة المقارنة التي أفرد لبحثها كتباً مستقلة هي بمثابة اللبائن الأولى التي يضعها أول باحث وتاليف عربي في مجال الدراسات المقارنة . محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من نواحي التفاعل الفعلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القدامى من التاريخ . أو في مرآة شخصيات أسطورية وبعد أن يسبح عليهم من نفسه . ويتلخس فيهم من روحه . ويغريهم بذلك إلى نفوسنا فهو في الواقع يحيمهم ولكنه يحيا بهم .

وسارع الدكتور غنيمي خلال إلى تجديد تعريف الأدب المقارن مؤكداً أن تسميته بالأدب المقارن فيها إيهام ^{٢٥} . إذ كان الأولى أن يسمى التاريخ المقارن للأدب أو تاريخ الأدب المقارن ، ولكنه اشهر باسم الأدب المقارن وهي تسمية ناهضة في مدلولها . ولكن إنجازها يهمل تناولها فطلبت على كل تسمية أخرى .

كما يسارع إلى إخراج ما ألهمه فيه خطأ بعض من تصكروا لهذا النوع من الدراسة . فليس من الأدب المقارن - في رأيهما - بعدد من مؤلفات بين كتاب من آداب مختلفة لا تلم بينهم صلات تاريخية حتى يؤول أحدهم في الآخر أو يتفرع نوعاً من التأليف . كالمؤلفة بين سنتون وإلى الغلاء المعري . ولا ما يساق من مؤلفات في داخل الأدب القومي الواحد . سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا . كالمؤلفة بين أبي تمام والبحتري . أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي . أو بين رصين وفوتير في الأدب الفارسي . لأن مثل هذه المقارنات على إيهامها وقبحها التاريخية أحياناً . لا تصدى تطلق الأدب الواحد . في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي بديع أبيض مختلفين أو أكثر .

وبالمقابل يؤكد الدكتور غنيمي خلال - من خلال كتاباته - أن الأدب المقارن لا يهي بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب . بل هي كذلك بدراسة الأفكار الأدبية . وبالقرابة العامة إلى هي من وسائل العرض الفنية . والبيانات الفكرية . والأجناس الأدبية والقصايا الإنسانية في الفن .

وقد اقتضاه المنهج المقارن في دراسته لموضوع ليل واجنون في الأدبين العربي والفارسي - على سبيل المثال - أن يتبع نشأة في اللغة العربية . وبيان اجنس^(٢٦) الأولى الذي تنبج عنه أفعال اجنون ومدى ما قبلته أخباره من حط ليل في شواه العربية^(٢٧) . ثم التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي . وتوضيح أثره في الكتاب اللين عاشره في هذا الأدب . وعرض الخصائص التي تفرق بها للموضوع تبعاً للعوامل الخاصة التي خضع لها . ويمكن ذلك مختلف المسائل التي يعالجها الباحث في هذا الموضوع بين أمرين : أخبار اجنون وأشعاره . وكيف أصبحت في الأدب الفارسي مجالاً للشعراء والفكرين . بعد أن كانت في الأدب العربي مثالاً خالفاً بين الرواة والمؤرخين . - اجنس الأدبي الذي اندرجت عنه أفعال اجنون . ففي الأدب العربي كان ذلك الجنس الفرع المعري الذي اندرجت عنه عاطفة الحب المعري - على حين كان ذلك الجنس في الأدب الفارسي هو الحب الصوري . وإذن فليس للباحث في الدراسات المقارنة أن يقف عند عرض أخبار اجنون وتقدمها لتوكيد وجوده تاريخياً أو التشكيك فيه . فبعد ما لهذا النقد من قيمة تاريخية لا يمكن إغفالها . لا يصح أن يكون غاية في ذاته . وسواء وجد اجنون تاريخياً أو لم يوجد . فإن ذلك لا يهمل من قيمة الأخبار والأشعار المسوبة إليه . خاصة أنها قد أثرت في آداب شرقية أخرى من سبيل الأدب الفارسي : موضوع دراسته .

وحين انتقلت أخبار اجنون إلى الأدب الفارسي - أصبح ليس مثال الحب الصوري في قصص أدباء الفرس . والفترات أخباره واجنون الذي هو أعلى درجة يصل إليها الصوري . باختيار أن يتحول للتصوف هو جنون الطغلاء اثنين المايمين في الحب الحقيقي أو عقق الجمال الحقيقي الذي هو صفة لازمة له تعالى . لما جعل الدارس لموضوع اجنون في الأدب الفارسي يقف على خصائص يتفرع بها في ذلك الأدب . وعندما يتدرب الدكتور غنيمي خلال من دراسة موضوع كلوبانرا من خلال منهجه في الدراسة الأدبية المقارنة . مجده واعياً عام

الوعي بالخصبة التاريخية حين تدخل نطاق التناول الأدبي : تصبح كالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية - ولكنك طامعا فسطوريا . فتضع للتصير عن فلسفات مختلفة . وتكون مثلاً ثمارات عقلية نية وفكرية^(١٢) . فليس خافيا أن شخصية كليوباترا قد لقيت حظا فريدا في الأدب . اهتم بها الكتاب والشعراء منذ أقدم العصور وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وعيالمهم ، فقد عاشت في فترة تاريخية عظيمة وكان صراعها مع أنتوكليس - معاصرة مع أفنديوس - نموذجاً لصراع سام . فكلما القرين أو انتصر لساد العالم فهو في الواقع صراع بين الشرق والغرب ، وتصلب كليوباترا دورا كبيرا في هذا الصراع بجمالها الذي أوقع في حيا الفاتك الروماني . لكن هذا الحب تمحّض في شخصية كليوباترا عن نتائج وطنية وعالية عظيمة ما لها الشخصية - بمعانيها العاطفية وأبعادها التاريخية - للدخول في مجال الأدب . فأصبحت كليوباترا رمزا للفرقة وصغر الإغراء والخلداع والإغراق في المللت والكبرياء وسحب السيطرة والاعتداد بالنفس وبراعة الحيلة .

ويشعر الدكتور غنيمي خلال إلى أن أول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا . ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ - ١٥٧٣) . وعنوانها « كليوباترا الأخيرة » بهذه ألف الإنجليزي صمويل دانييل مسرحية كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا علية في مجال الأدب بعد أن تناولها شكسبير في مسرحيته . أنطوني وكليوباترا ، ومن أشهر من تناولوها بعد ذلك في الأدب الإنجليزي جون دريد في مأساهة . كل شيء في ميل الحب أو العالم للفقود . ثم برناردشو في ملهاته فيعصر وكليوباترا . والذي يتناول حيا في صفرها ليوليوس قيصر . وهو الحب الذي انتصرت به على أنبيا - بتناصرة يوليوس قيصر لها - فاستولت ملكة على عرش مصر .

ولا يفلت الدكتور غنيمي خلال أن يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التي تناولت موضوع كليوباترا . ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التي كتبها لا شابل (١٦٨٠) ثم مسرحية كليوباترا التي ألفها ماز مونت (١٧٥٠) . ومسرحية ثلاثة كتبها ألكسندر سوميه مثلت على مسرح الأديون عام (١٨٧٤) . ثم مسرحية كليوباترا لسيدي جيرارد دان-وهو يلاحظ أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية في تلك الأديب كانوا يرون في كليوباترا صورة الظلمة الشرقية . في ميلها إلى لذة العيش ومتاعه . والانتصار بالحيلة لا بالجد . وسلوكه سبيل المكر والحيلة . وأنهم كانوا ياجمون فيها عصر القديسة والشرق معا ، حتى جاء شرق - شاعر العصر الحديث - فأراد أن يرد عليهم بالطلع عن كليوباترا في مسرحية (مصر كليوباترا) . لا يوصفها ملكة بل بوصفها مصرية شرقية . ولزارة على حبيبا . ولها وتكرت لجذ مصر . وتأتي أن نسام اللذ . وهو موقف يسميه غنيمي خلال بموقف التائر العكسي^(١٣) . الذي يحاول من خلاله الأديب أن يقاوم اثر أصب آخر في أديب أمة أخرى^(١٤) .

ولم تكن الدخلة التي أطلقها الدكتور محمد غنيمي خلال في مستهل الخمسينيات (١٩٥٢) في الطبعة الأولى من كتابه الزائد (الأدب المقارن) بصدته عن دورته إلى بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يفضي على ذاتية الناقد ويتحكم في أصالته . ولكنك بدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب - حتى يتم القضاء على الأدبها في هذين الجانبين -^(١٥) مجال إنتاج الأدب ونقدته . وحتى يتسع للميدان للدراسة المزمين بالأدب ورواياته ، وبالتالي يجب أن نعثر بمجهودنا الصادقة الجادة لفرطنا والإنسانية بما يتطلب أن نكيا بفكرنا وأدينا في العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا واثين . فكأن أن الأدب هو التصير لحر وعي الأمة في آفاقها الكبيرة ومثلها . من رواه التصوير الصادق لواقعها . فيها يشف عنه من إمكانات أو يوسى بها ، فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء . ومن هنا أصبحت غايته الأولى في النقد وفي الدراسات المقارنة هي دعم الوعي النقدي بإفلاحة على أساس نظري وعمل معا . عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد بعد أن أصبح علما من علوم الدراسات الأدبية ، كما هو شأنه اليوم بين أصحاب الأدب الكبرى العالمية . فلا بد من مجارسة هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية - إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها - من التذوق والفردية والممارسة^(١٦) . والوقوف على وصية رجب من التجارب الأدبية في مختلف الأدب . شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والاصل معا . وللتأكد الأصيل - بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة - أن يبرز بين الآراء والنظريات في تمارسته للنقد . أو يفضله بضمها على بعض في وجهته الخاصة . أو يتجاوزها جميعا ليخلق جديدا . ولكنه لن يتكرر شيئا ذا قيمة - لأن ثم له ملكة النقد عالم يحط بثرات الإنسانية في هذا العلم . فليس من جديدي جد مطلق في تاريخ الفكر الإنساني . ولا ابتكار دون الرجوع إلى التراث العلمي والفكري في شئ من موارده . التقدم منه والحديث . وللتأكد بعد ذلك حرته المتمكنة بالاطلاع والوعي الناضج . كي تين أصالته في الوحدة الخفافة التي لاجمود فيها ولا تحكم^(١٧) .

وأصبحت هذه المقولة التي نادى بها الدكتور غنيمي خلال . وهي أنه (لاجديد جد مطلق دون رجوع إلى التقدم في شئ مصادره . مع ثقل له ووقوف على حقيقته) . أصبحت شعارا يتردد على ألسنة تلاميذه وفلاحهم . وهم يتاجرون بتقييم الأصيل لثرات النقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة . ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومذاهبه وأسسها الفلسفية والفنية . ويتكون من خلال هذه المناجاة - لجهوده النظرية والنظرية - أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلف الفنان . ولكنها تتج لمواهبه وعبقريته حرية وصحة وأسفله لا تتسرب بوسا . وللفنان أن يهيب لبيا أو يتجاوزها إذا أبدع طريفا . وأضافه إلى التراث القوي أو العالي . والتأكد العبقري كالأديب العبقري . قد يهيب جعلها بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الانجاء الجديد شرحا فنيا وعلميا . يليه فيه لما انتفع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معا . فالأديب والنقاد كلاهما صادر عن

عبرته ، وكلاماً في منطقة نطه تلك التي تحدث عنها فرجيل في الكوميديا الإلهية لسانى حين قال له : « لقد وصلت إلى مكان لا يستطيع
بشأنى أن تبين مجله ، وقد سرى بك إلى حدود على قواعد الفن والصنعة من الآن .. ليس لك من هادى سوى حاسنة الفنية وما تولى
به إليك من منه ، لأتلك تجاوزت حدود الطرق الزهرة ، طريق الصنعة والسلام » .

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمي خلال من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة للمقارنة . وموقفه من التراث العربى
النقدى والى : قد به وحيد ، من خلال تلاميذ مع وارات النقد الطلية القديمة والحديثة أو لفراقه بها . تتكامل هذه المواقف لتشكل
جميعاً ملامح هذه الشخصية الزائدة . على مستوى البحث العلمى الأكاديمى . في مجال الدراسات الأدبية للمقارنة . في مصر والعالم
العربى . ولأشك أن كثيراً مما كان يتحتم له الدكتور غنيمي خلال ويدهر له في نيرة عالية . قد أصبح من مسلمات اليوم . ولأشك أن ميدان
الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح فيها بالعديد من الاتجاهات والمدارس التي تختلف في الرؤية والتطور اختلافات أساسية مع فكر الدكتور
غنيمي خلال الذي كان في حبه بصيراً عن المدرسة الفرنسية في فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة المفهوم التاريخي . وفكرة التأثير والتأثر .
كما هو الحال الآن في فكر المدرسة الأمريكية لكن الذي دعا إليه الدكتور غنيمي خلال لأول مرة منذ ثلاثين عاماً على وجه التحديد . ونوفذ
إسهامه وإضافته له منذ خمسة عشر عاماً . عندما ينظر إليه في حدود ظروفه وزمانه وإطار عصره . على مستوى الجامعات المصرية والحياة
الأدبية والثقافية في المجتمع . بعد إنجازاً كبيراً غير مسبق . ونحن مجلة نصور صنعا بنشر هذه الدراسة للدكتور غنيمي خلال من بحوثه ليل
في الأدب العربى القديم والأدب الفارسي والأدب العربى الحديث ، كنموذج لفكره وأسلوب تناوله للدراسة الأدبية المقارنة . وهي دراسة لم
يسبق نشرها في مجلة أو كتاب . ولقد كانت برنامجاً خاصاً كاتبه صاحبه وألقي من إذاعة البرنامج الثاني . لذلك سيطرت على صورة البرنامج
الخاص الإذاعي وليس البحث المتحد . ولأشك في أن نشرها ضمن هذا العدد الخاص من الأدب المقارن هو خير غيرة تقدم لهذا الزائد
الكبير .

فاروق شوقي

الدكتور محمد غنيمي خلال :

حياته ومؤلفاته ومزجه :

(أ) ولد في قرية سلامت مركز الإبراهيمية بالشرقية في السابع عشر من
مارس سنة ١٩١٦ .

تعلم في الأزهر الشريف وبعد حصوله على الشهادة الثانوية فيه .
التحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) وتخرج فيها سنة
١٩٤١ .

حصل بالتدريس لمدة سنتين ، ثم أوفده الدولة إلى فرنسا عضواً في أول
بعثة علمية لدراسة الأدب للمقارنة سنة ١٩٤٣ ، واستمرت بعثته
حوالي تسع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة في
الأدب المقارن من جامعة السوربون في فبراير سنة ١٩٥٧ . حصل في كلية
دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعثة . استأذناً للأدب المقارن
والنقد الأدبي ثم في الجامعة السودانية وفي جامعة الأزهر بالإضافة إلى
معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، توفي في السابع والعشرين من يوليو
سنة ١٩٦٨ .

(ب) ١ -

L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI
Siècle de L' Hégire, Paris 1952.

٢ -

Le Thème D'Hypatie dans La Littérature Française et Anglaise
du XVIII Siècle et au XX Siècle, Paris 1952.

٣ - الأدب المقارن .

٤ - الرومانتيكية .

Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe
Unie dans : Yearbook of Comparative and General literature,
University of North Carolina, Studies in Comparative literature
Number 25, 1959.

(ج) ١ - ليل والمجنون (الحب الصوقي) لعبد الرحمن الجاني - عن
القاهرة .

٢ - مآلآدب ؟ (جان بول سارتر) - عن الفرنسية .

٣ - فوثير (لانسون) - عن الفرنسية .

٤ - بياض وميلانك (مارتنك) - عن الفرنسية (مسرحية) .

٥ - مختارات من الشعر الفارسي - عن الفارسية .

٦ - رأس الآخريين - عن الفرنسية (مسرحية) .

٧ - علم البشر (مولير) - عن الفرنسية (مسرحية) .

٨ - فشل استراتيجيات القنبلة الذرية (ميكيتيه) - عن الفرنسية .

هوامش

- (١) الأدب للمقارن مقدمة الطبعة الثالثة .
 (٢) الأدب للمقارن الطبعة الخامسة (دار الثقافة) ص ١٠ .
 (٣) يصعد بالجلس الأدبي ما يطلق عليه الفرنسيون genres littéraires
 والإنجليز literary genres
 (٤) السيرة العاطفية بين الصورية والصوفية (مقدمة الطبعة الأولى) .
 (٥) المزاج الإنسانية في الدراسات الأدبية للمقارنة (دار نهضة مصر للطبع والنشر) ص ٨٤ .
 (٦) الأدب للمقارن (الطبعة الخامسة) ص ١٦ .
 (٧) لقد الأدب الحديث (مقدمة الطبعة الثالثة) ص ١٠ .
 (٨) لقد الأدب الحديث (الطبعة الثالثة) ص ٦ .
 (٩) للرجع السابق ص ٧ .

مجنون ليل بين الأدب العربي والأدب الفارسي محمد غنيمي هلال

تقديم :

في رحاب الصحراء العربية ، وبنت عيامها ، وفي ظلال كتابها ، ومتنظفات أوديتها ، بما وترعرع حب الفروسية الأصل . بكل مانع له من خصائص ميزته عن غيره من أنواع الحب في الآداب العالمية . ولقد كانت البيئة العربية بهذا حب الفروسية منذ الجاهلية ، إذ البادية - بما حوت من المناظر التي تترددت في الشاعر العربي إلى التحنن عن الحب الذي ينشر على هذه الحياة المرح والسرور ، وهو حب أهل البادية الذي يجلب عليهم فراغ قلوبهم ، وفراغ الحياة من حوهم ، ويحث فيهم من نبل الشعور ما به يتجنى ذكرى هذه العاطفة في النفس ، كما يكون آثارها في أحلال ديار الحبيب .

وحياة البادية - بما كانت تدفع إليه من شغل وجهه ، وبما كانت تستلزمه من تعاون قبي - ساعدت على تكوين أخلاق وتقاليدهم من روح العربي ، وسرت في نفسه ، وهي أخلاق الفروسية وتقاليدها : من البطولة في الحرب ، وحماية الجار ، والوفاء بالوعد ، فالشاعر العربي - منذ جاهليته - فارس من قوم فرسان . والفارس - كهندها به في الآداب العالمية - يكمل فيه جانب البأس والشدة في مواطن الهول ، بجانب الرقة والدعابة خصوصاً سلطان العاطفة . ولذا كان الشاعر العربي لا يبيكي في شعره أمام أعظم الأهوال . ويتحاشى أن يبرياله هذا البكاء خوفاً من أن تفصح مكانته في قومه ، ولكنه يبيكي في يسر وسهولة إرضاء لعاطفته ، كما هو مألوف في الأدب الجاهلي ، وهو يظهر أمام حبيبه بمظهر الخاضع الدليل لسلطان حبه ، وإن كان الفارس القوي الذي يحمي ، ويحاطر في سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس :

أفأظلم مهلاً ، بعضي هذا القتل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل
 أنسرك مني أن حسبك قسائل وأنتك مهما تأمرني القلب بفعل

لدى من كانوا يتشدون هذه العواطف للاسترواح والمتاع كأمريء القيس .

على أن عامل البيئة الطبيعية والثقافية لم يلبث أن يتعاون مع عوامل أخرى كثيرة ، لخلق نوع جديد من الحب في حياة العربي ، يتجاوز كثيراً حب الفروسية الذي أشرنا إلى خصائصه ، وإن كان يتفق معه في صدى العاطفة ، ألا وهو الحب العذري ، وفيه يمتزج صدى العاطفة مع صدى العقيدة .

ثم هو يجب أن يظهر أمام حبيبه فارساً قوياً مجيماً ، ويحاطر في سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس أيضاً :

إذا أخذتها هزة الروح أمسكت بمنكب مقدم على الهول أروعا
 وهذا أثر من آثار البيئة وما فرضته من سبل العيش ، فقد ساعدت على إيجاد العواطف الصادقة في علاقة المرأة بالرجل ، حتى

وجود صاحبها ؟ فن المسلم به أن من نبغ في أمر أو شد فيه بمطالبة من الأساطير في حياته أو بعد موته ، وما وصل إلينا من أخبار الجنون سيده الرواية ، ومن الرواية ما خطىء وصيب ، ولم يكن الخطأ في بعضها ليتخذ ذريعة لنقيا جميعا ، وإلا تعرضت أكثر شخصيات المطمء التاريخية للشك فيها . وإذا كان الأمر كذلك في التاريخ بطلما ، لما بالكى بشراء البادية في ذلك العهد البعيد ؟ وبخاصة بشار كاجنون ، شد في نبغ من الحب طغى على نواصى نشاطه الأخرى جميعا ، حتى صار مثلا للمشقق الصادق الذى صرح صاحبه ، وكان بذلك موضع أحداثى معاصريه ومن أتى بعدهم فهو على شذوذه طيبى في عصره وبيته ، إذا استتبنا مداخل في أخباره من مبالغات أو أوصاف ، ومنها ما هو ذو صبغة صورية أو فلسفية سدنا عليه الرواة استجابة لحاجات قصورهم الفكرية ، كما سيتضح من حديثنا عن تطور شخصية الجنون وانتقاله إلى الأدب الفارسى ، ثم صورته في مسرحية شرق في عصرنا الحديث .

هنا إلى أننا من وجهة النظر التاريخية الحضر نجد كثيرا من هم شأن من الرواة قد ركدوه وصححو وجوده ، ومن هؤلاء الرواة : الزبير بن بكار ، ومصعب بن عبد الله الزبيرى ، واسحق بن إبراهيم الموصلى ، وأبو عمرو الشيبانى ، والمداينى على بن محمد ، وكلهم هم انتهت حياتهم حولى منتصف القرن الثالث للهجرة . وقد تسبوا من جميع شعره إلى أبى بكر الوالى ، وكان من الرواة في أواخر القرن الثانى للهجرة .

ويؤخذ من الروايات المختلفة ، ومن تتبع تاريخ رجال السند في هذه الروايات ، أن الجنون عاش في عصر الدولة الأموية ، وأنه قد مات حولى عام ٧٠ من الهجرة .

جنون لى في الأدب العربى القديم :

وكانت أخبار قيس بن الملوخ أو جمنون بنى عامر غير مرتبة ولا منتظمة في كتب الأدب القديمة ، إذ كانوا يتناولون شخصيته تاريخيا ، ويذكرون الروايات المختلفة عن حياته وفى تفاصيلها . وسنحاول أن نوجد نوعا من النظام في عرض أخباره للمهتمة ، ل نرم بها ملاحح شخصيته البلمة كما تترامى من وراء هذه الروايات العربية المختلفة :

فهو قيس بن الملوخ من بنى عامر بن مصعبه ، وإلى ألقأ أحبا هى لى بنت مهدى بن سعد بن كعب بن ربيعة ، نشأ كلاهما في بيت ذى ثراء وفير وسخى كثير .

ومنذ أول عهد قيس بالحلب في مقتبل شبابه ، تعرف فيه القنى الغير الفارس ، المحدث بذات نفسه ، ينشد حبا صادقا خالصا له ، ويريد ممن يبع بها أن يتبادل إخلاصا بإخلاصا .

فى رواية صاحب الأغانى : نرى الجنون وقد أقبل ذات يوم على ناقلة له كريمة ، وعليه حلتان من حلى الملوك ، قرأ بأمرأة من قومه يقال لها كريمة ، وعندما جاءت نسوة يتحدثن فيه لى ، فأصعجن جهاله وكاله ، فدعوته إلى التزول والحديث ، فزل وجعل يمدحهن

وبعد ظهور الإسلام نشأ نوع جديد من الحب ، انضمت خصائصه في عهد الأمويين ، ألا وهو الحب العذرى ، إذ تغير الوضع السياسى للجزيرة العربية في ذلك العهد ، فانقلبت عاصمة الدولة الجديدة إلى دمشق ، وقوى النشاط الحزنى في العراق ، وبعد الحجاز عن المشاركة ذات الأثر في شؤون الدولة ، وبخاصة بعد فشل ابن الزبير . وسيندلك انصرف الحجاز عن الخوض في مسائل السياسة ، وأثر طوائف البحث في مسائل الدين واستنباط الأحكام ، واتجه شعراؤه المجاهدين عطفين ؛ الأول : إغراق في اللهو في حياة مرحة غنية بما أفاء عليهم الإسلام من مغامرات الفتوح . وسير من يمثل هؤلاء ، عمر بن أبى ربيعة وأضرابه ، وأكثرهم من سكان المدن ؛ والاتجاه الثانى كان إلى التعبير عن الغزل العف ، ويطلب على سكان بادية الحجاز ، تحكى التقاليد العربية منهم ، وقوة سلطان المحافظة الحلقية فيهم ، والمحافظة تطلب دائما على سكان القرى والبوادي ، ويضعف سلطانها في المدن ، وهذه ظاهرة عامة في عصور المدنية جميعا .

لذلك نما الغزل العذرى في أول نشأته في بادية الحجاز ونجد ، وكان بمثابة رد فعل للغزل اللامحى في المدن ، فخرج شعراء البادية بتصوير عاطفتهم في ثوب جديد عتق عتق عتق عتق ، ويوقى بين مطالب الجسم والروح معا .

وفى هذه البيئة الطبيعية والسياسية والفكرية عاش قيس بن الملوخ أو جمنون بنى عامر . وهو يمثل أروع تمثيل وأكمل هذا النوع من الحب العذرى الذى كان ثمرة طبيعة البيئة والقيمة . وشعر قيس - كشعر أضرابه من الزبيلين المبرزين - يتجلى فيه إدراك جديد للحب متأثر بأبلغ تأثر بالبيئة الإسلامية . فهو لا يمتدحون أن الحب مصعبه ، مادام عفا صادقا ؛ ولذلك يشهدون الله في شعرهم على حبه ، ويصلون الصمير شقيا للإيقاع على عاطفتهم ، إذا حبس بينهم خاطر من سكر ، ويرجون اللقاء مع هويتهم أمام الله ، لأنهم سيجدون في عدله ملاذا لهم من ظلم الناس ، ويرون أنهم في صراعهم الدائب في ميدان الحب ، في جهاد نفسى لا يقل خطرا وثوبا عند الله عن الجهاد في الحرب ، ويصدقون أنهم ضحايا قدر لا سبيل إلى الإفلات منه ، وأنهم يبتلون به رجاء الموت ، ثم إن الحب في إدراكهم له صفة الخلود ، فهو باق بعد الموت ، وإلى يوم الحشر ، ويصاحب المحبين في الدار الآخرة ، ولذا يمتدحون الحشر لأنه السبيل للقاء من أحبوا . وكثيرا ما يصفون غزل الحبيبة ، ويرضون منها بالقليل أو بما دون القليل ، وقد عفوا في حبه ، وتساموا عن الولوع بالمطلات الجسدية ، وفى هذا كله يتجلى الإدراك الجديد للحب ذى طابع دينى واضح ، كان وليد عصرهم ووليد عقيدتهم .

لهذا نرى أن وجود مثل قيس بن الملوخ أو جمنون لى ليس يدحا في هذه البيئة ، ولا يندح فيها قال المشككون من الرواة دليلا يقطع بعدم وجوده ، وإن كانت بعض أخباره يظهر فيها الجمل والانتزاع ، أو المبالغة والإسراف ، وقد كانت موضع الرية من المؤرخين منذ القديم . وفى كنى المبالغة في الأخبار دليلا على عدم

والمر حيدا له فصرطن ناقته... فبيتا هو كذلك إذ طلع عليهم فحق عليه بردة من برد الأعراب يقال له منازل... فلما رأيته أقبلان عليه وتركز الجفون ، فغضب وخرج من عندهن وهو يقول :

أعقر من جرا كريمة نلقى

ووصل مفروش لوصل منازل

إذا جاء قطعن الحلى ولم أكن

إذا جئت أرهق صوت تلك الخلاصل

ولم تسخن منى بسرقي وبجمل

وتوبى ونسل من كرام أفاضل

منى ما اتصلنا بالسهام ففصلته

وإن نرم رشقا عندها فهو ناضل

وإن من إصرافها منام

قليل العزا ، وللهذا لاشك قاتل

فلما أصبح ليس حلة وركب ناقته له أخرى ، ومضى متعرضا عن فأنى ليل ، وقد حلق حبه قبلها وهو يتنه . وهنا وإناه الحب الذى كان يتطلع إليه ، حب قوى جارف كما يصفه هو :

نهارى نهار الناس حتى إذا بدا

في الليل هزنى إليك المصاح

أنفسى نهارى بالخليل وبساقى

وعصفى والليل بلغم جامع

لقد لبثت في القلب منك عبة

كما لبثت في الراحين الأصابع

أنطمع من ليل بوصل وإغا

تضرب أحناف الرجال المظالمع

وهذا هو طابع الحب الذى كرس له جهده ، لا يملده به سواه .

وغلب قيسا شعوره الفنى فعبس شعرا عن حبه وهيامه بليلى . ومن العادات الجاهلية التى لم يكن قد قضى عليها الإسلام أن يرمز على من يشهب بفتاة الزواج بها ، لأن التشبيب مظنة صلة بها قبل الزواج ، وميمت ربية في أن الزواج لم يتم بينها إلا استرا للامار . وقد شبيب قيس ببللى في ليلة النيل ، وهو اسم واد لبنى سعدة . وكانت ليلى تعبد عليه لذلك أعظم موجدة .

وتشبيب قيس ببللى في الغيل كان سبب ماحل به من كارثة ، إذ تقدم لحطبتها من أبيها ، فرفض أبوها ، تمسكا بالتقاليد العربية كما يتجلى في هذه الصورة البدوية التى نعرضها الآن :

واجتمع أبو الجنون وأمه ورجال عشيرته حول والد ليلى ، وقالوا له :

ناشدناك الله والرحم ، إن هذا الرجل هاللك .

وقبل ذلك هو في أقيع من لظلالك بذهاب عقله .

وإنك طالع به أباه وأمهله

فناشدناك الله والرحم أن تروجها .

فوالله ماهى أشرف منه ، ولا لك مثل مال أبيه !

وقد حكمتك في لهر ، وإن شئت أن يبلغ نفسه إليك من ماله فعله

(يجيب والد ليلى على هذه الأصوات) :

قسيا بالله ، وبالإطلاق من أمها لأزوجه إياها أبدا... أفضح نفسى وصهرتى ، ولقى مالم يأت أحد من العرب ، وأسم ابنتى بيسم فضيحة ١٩

يتصرفون عنه ليخبروا قيسا بنتيجة مسامحهم ، وكان على انتظار لهم . وسين شيزونه يتألم ، ثم ينشد يدعو على والد ليلى :

ألا أيها الشيخ الذى مايتا يرفى

شقيت ولاذركت من عهلك الخطفا

شقيت كما أنفقتنى وتروكنى

أهم من الملاك لأظم الغصفا

كأن فؤادى في محالب طائر

إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا

كأن فجاج الأرض حلقة حاتم

على ، لما ازداد طولا ولاعرجا

ولكن قيسا في هذه المرحلة من حياته لم يأسم اليأس كله ، فقد بقى لديه باب الأمل مفتوحا مادامت ليلى لم تتزوج . وقد توسط له لدى أبيها أمير الصدقات لروان بن الحكم وأصمه عمر بن عبد الرحمن ابن عوف ، وقد فشلت وساطته ووساطة أمير الصدقات من بعده ، نوزل بن مساحق ..

وأنخطر حدث في حياة قيس العاطفية هو زواج ليلى من بغيره ، فقد فتح عليه هذا الزواج بابا لليأس لا قبل له به ، وأفقدته آخر آماله فقدأ لا أمل له في تلافيه ، فهذا الزواج هو نقطة التحول في حياة قيس نحو مصيره الأخير ، ومن أشعرا نرى أنه عبر عن صدى الأحداث النفسية الحقيقة التى تعرض لملته في حالته ، وفيها نرى جوانب نفسية حية متكاملة هى أثر طبيعى للحرمان المطلق ، وأثر من آثار شعوره للشبوب ولاشعوره المكبوت في وقت مما .

٣

وعصى قيس بقية حياته في ظل اليأس ، يجب العزلة ، وينفرن من الناس ، ويستقر في تفكيره ، ويظل وفيا لمعاطفته التى لا يلبها الدهر ، وإنما يلبها به ، ولكنه يأس المبقرى الفنان ، الذى حاول أن يمثل عاطفته في فنه ، وينساق بها إلى مشاعر وأحاسيس نبيلة ، ويصورها في مناظر الخيال في الطبيعة وفى الصحراء . فقد وقع من يأسوه وحرمانه في شبه حصار نفسى يشرف به في كل حين على

تسكاد بلاد الله يسام مالک

عما رحبت يوماً على تضيق
ويستمر قيس :

- وقد رأيت ظلي مرة . وأخذت أتأمله منذ كذا به ليل . وإذا ذهب
يعارضه ، فنبهته حتى خطبا عني ، فوجدت الذئب قد صرعه
وأكل بعضه . فربما نسيهم فما أخطأت مقتلته . وبقرت بطنه .
فأخرجت ماأكل منه ، ثم جمعته إلى بقية شلوه ودفنته .
وأغرقت الذئب .

- وكيف كان شعورك حين ذاك ؟

أني الله ان تبي خي يشاعة

فصبرا على ماساه الله لي صبرا
رأيت غزالا يرثي وسط روضة

فقلت أرى ليل تراحت لنا ظهرا
فيأظي كل رعدا هنيئا وللخض

فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارم

حسام إذا أعملته أحسن الميزا
لما راعني إلا وذئب قد انتحي

فأعلق في أحشاك الشاب والظفرا
لفرقت سهمي في كجوم غزمتها

فحافظ سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب عيالي قتله وشلي جوي

بنفسى . إن الحر قد يترك الوترا
والمأمل في قصة الذئب والظي السابقة يستشف آية صدق عميق

على تجربة قيس هذه . فقد نقل قيس مسأته هو وصورها في هذا
للشاهد الصحراوي : صراع بين ذئب غادر وظي جميل . مع
انتصاره هو للظي . وانتقامه من الذئب . وقد وضع هذه التجربة في
إطار من ذات نفسه ، كما يضح من مطلع القصيدة وآخرها . وهنا
تلمح ما وراء هذه التجربة من دلالة نفسية عميقة ، فليس الظي
سوى ليل التي يخطاها قيس في هذا الشعر عاطفية الفارس لمحبيته يريد
أن يتم يجوارها ويحميها من كل عاد . وليس الذئب سوى (زور)
غريبه الذي اختلف منه لإيلاه ، وهو ينتقم من ورد لاشعوريا بقتل
الذئب وإحراقه وشقاء وتره منه ، وعثرتم أشلاء الظي وبخنها ، لأن
وراءها معاني لاشعورية تتصل أوتى اتصال بمألفته وفشله فيها .
وهذا مثال من أروع الأمثلة في الأدب العربي على تمثيل التجربة .
والتسامي بها ، والتنفيس عنها إرضاء لاشعور .

وقد ظهر مما عرضنا لقيس من شعر - في حدود مايتسع له
الوقت - كيف تسامى قيس بمألفته ، وكيف أصبحت ليل عنده
فوق القيم ، وصار كل مافي الحياة يذكره بها . ولكن هذا التسامى

المحلا . ولكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار في فنه . فهو يحول
ألماله الحسية الحبيبة في لاشعوره - كما يقول فرويد - إلى آيات فن
خالدة . وكان يمد في ذلك روحا يدل على صدق هذه الشخصية في
تجاربها متى نظرنا إليها في ضوء التحليل اللاشعوري الحديث من ناحية
تمثيل الفنان لتجاربه متى وقع في شرك اليأس ، فيحول رغباته
المحرومة وأماله الدابلة إلى صور خلود وإبداع ، ويمد في ذلك راحة
له وتطهيرا . وهذه النظرية النفسية الحديثة التي لاسبيل الآن إلى
تفصيلها ، قد اهتدى قيس إلى شيء منها بصدق عاطفته وعميق
تجربته حين قال :

فإن تمنعوا ليل وتحموا ديارها

على ، فإن حموا على التواثيا
لما أشرف الأيفاع إلا صباية

ولا أنشد الأشعار إلا لداويا
وسبق هنا بعض مناظر تكشف عن جوانب نفسه الصادقة في هذه
الفترة البالغة من حياته . على حسب أخباره ولفشاه :

يجتمع بجماعة نساء تقول له إحداهن :

- أي شيء رأيته أحب إليك ؟

- ليس . (تقول أخرى) :

- دمع ليل فقد عرفنا ماها عندك . (يجيب قيس) :

- واقع ما أعجبني شيء قط . فذكرت ليل إلا سقط من عيني .

وأذهب ذكرها بشارته عندي . غير أني رأيت ظيلا مرة فأنشئت .

وذكرت ليل . فجعل يزداد في عيني حسنا .

(تقول إحداهن) :

- وهذا هو السر في فكك الظباء من إسارها . وولوعك بالنظر إليها

- (أخرى) :

- صف لنا حالك . حين نخل الظبية من شراكها . لتأمل

عاسنها ؟

وينشد قيس :

أيا شبه ليل لا تراعي . فإنني

لك اليوم من وحشة لصديق

ويأشب ليل أقصر الخطو . إنني

بسريرك إن ساعفتني خليق

ويأشب ليل لو قلبت ساعة

لعل فزاد من جواه . فيفيق

ويأشب ليل لن تزالي بروضة

عليك صاحب دائم وسروق

لنسر وقد أظفها من عقلا

فأنت لليل - لو علمت - طليق

فعينك عيناها وجهك جيذا

ولكن عظم الساق منك دقيق

الحال نتيجة المحبة الحقيقية وهي المحبة الإلهية ، وهي أثر من آثار الوجد الصوفي - والجنون بهذا المعنى مرادف للوله ، ويعرفونه بأنه « وضعك مرآة القلب أمام جبال الجيب » لتصبح عكاساً لبحر المحال ، ويعتريك لذلك سقم المرضى وعاقبة هذا الجنون شوب العاطفة في الله للفناء في الله . وتاريخ كلمة الجنون في فلسفة التصوف الإسلامي يناظر تاريخ Enthusiasme في الفلسفة العاطفية الغربية ، وأصلها اللاتيني Enthusiasmos أي في الله أي الفناء في الله . ولهذا روى عن الجنيد والشبل « من عرني أن الجنون كان ولياً من أولياء الله ».

وبهذه الأوصاف وجد قيس سبيبه إلى الأدب الإسلامي كله ، وأصبح شخصية أدبية تاريخية . ومعنى أنه دخل الأدب شخصية أدبية أنه صار نموذجاً إنسانياً عالمياً . وقابلاً عاماً فلسفياً ، وحاملاً لقضايا وتيارات فكرية لا يعبأ فيها كثر ، بدقائق شخصيته التاريخية . وشأنه في ذلك شأن غيره من شخصيات «تاريخية أو الدينية أو الأسطورية التي دخلت الأدب » تعددت دلالاتها . وصارت قابلاً مرناً في يد كبار كتاب الغرب مثل شخصيات هيبياتيا وجونان رمز الصراع بين الفلسفة والدين . وقابيل وفاوست ودون جوان رموز التمرد المتبايرين والاجتماعيين . ومثل هينري دمر السحال الإنساني . وكانت عند جوته ونرومانتيكيين رمز «وصول إلى الحقيقة العليا عن طريق العاطفة على أنه ما كان قيس وبلي في الأدب النابلسي .

■

٢- قيس وبلي في الأدب الفارسي .

ولاشك أن قيساً قد غيّر نغمة ووجهه حين انتقل إلى الأدب الفارسي . فلا غرابة في أن تتغير أدبوه وبعض معالم شخصيته . فيه عند شعراء الفرس جميعاً صوفي ينفس . يمثل لأعظم واضطر القضايا الفلسفية الروحية . ولابد من أن يجرى القول كل الإيجاز في الأسس الفلسفية لهذه القضايا الصوفية «أي كان قيس مثلاً ودمراً لها .

فقيس في الأدب الفارسي يصل إلى الله عن طريق العاطفة لا العقل . وهذه قضية عامة من قضايا الصوفية . إذ العقل عندهم قاصر عن إدراك الحقائق الكبرى . وهذه الحقائق يبتدئ إليها الإنسان بما أودع الله فيه من عاطفة أو شعور صادق يتجلى أعظم ما يتجلى في الحب .

والحب عند الصوفية توحان : حب صوري أو مجازي ، وهو حب كل صور الحسنات في الطبيعة من أزهار وأشجار ونجوم ، ومن صور الناس والفتيات الحسنات ... والقاصر النظر هو من يقف عند الجمال الظاهري للأشياء والناس ، وما أشبهه بالطفل الذي يجم باللعب والدمى . ولكن ذا الفكر والبصيرة - وهو الصوفي - يتعد من مظهر هذا الجمال الإنساني أو الطبيعي إلى معانيه الروحية . وكل جميل في الطبيعة له معنى يشبه المعنى الذي يستتر وراء الجمال والعبارة الحكيمة التي لا يستطيع أن يفهمها كل الناس . ولذا

يلج أقصى مايتصور من محب عذري في نمرين تحزين بصفينها إلى ماسبق : هو ابن الحب أصبح عند قيس غاية في ذاته . يجد قيس في التناهي فيه لذّة مروعة تجذبه إليها كما يستسلم لمرارة الاختدار في حوة سميحه ليس وراءها غاية سوى العلم . فكان يختر صنف الحب التي لاتحيا إلا على أمل وصال جسدي مها يكن : «حب عنده -فمجرد لذت احب . ولذا كان غبط خضره فيه بعبادة - ولأزرى في ذلك معصية . وهذا هو الأمر التالي ، فلي أربدا ان سبه إليه ، ويعبر قيس عن ذلك في شعره حين يقول :

اصلى فا أدرى إذا مساذكسرتها

انتسر صيدت الفصحى ام غنائيا

أراي إذا صيت يمتت كموها

نوحى . وإن كان المصلى وروايا

وماني إنرك . وسكن حب

كعود الشجا اعي الطيب املوايا

فلم ار متعبيا خيلت حساب

اشد على رعيه الاعادى تصايا

خديس لارنجو الدماء ولأورى

غلبس إلا يروجوا التقلاب

وإلى الاستحيك ان تعرض الى

بوصلك أو ان تعرض الى الى ليا

فاتنم وإنه . وخطفي بعبادة . وحب لذت الحب . صفات لم يدان قيساً فيها عذري آخر من «عذريين » . وهذا من الخصائص التي قربت شخصية قيس بن الموح العذري من الشخصيات الصوفية . وجعلته عبياً للعوفين يفرزون به المثل في مجالسهم . ويشيدون به في أحاديثهم . ولاشك أن الصوفية أدخلوا كثيراً من صفات الصوفيين على أخبار الجنون . فمن ذلك مايدكره في أخباره من كثرة الإغماء والإغماء عند الصوفية نوع من العبادة ، لأنه استغراق من الصوفى في شعوره المقدس بعظمة الله . ثم إن رقة العاطفة وذهفت الشعور من صفات الصوفيين دائماً . ومن ذلك أيضاً أنهم استندوا إلى الجنون اعتزال الخلق اعتزالاً تاماً على نحو مايفعلون ويريدون ، ثم هم يذكرون أنه ألف الوحوش وألفته . وأنه حرّم على نفسه أكل اللحوم واقتنع من الطاعة بما تنبت البرية وأنشروا كان الصوفية هم الذين استندوا إلى قيس صفة الجنون . والجنون صفة مدح عند الصوفية ، وكثيراً ماخذوا من أجل ذلك عن عقلاء المجانين . ويروون عن الأصمعي أنه روى أشعاراً لمجانين كثيرين ، فاستزاده من يسع منه فقال له : «سبك ، فوالله إن في واحد من هؤلاء لمن يوزن بمقالاتكم اليوم » . فهذا يدل على أنه يريد عقلاء المجانين . ويرى الصوفية أن الجنون - بمناه عندهم - أعلى مرتبة للكمال يصل إليها الصوفى . ومعنى الجنون عندهم هو طغيان الشعور على العاقل بسبب قربة العاطفة في القلب ، وذلك أنهم يعتمدون في التقرب إلى الله على القلب لا على العقل ، وتعتزيم هذه

فيها الحب إرساء لذاته وعاطفته حتى صادفه حين أحب ليلي .
والمرحلة الثانية مرحلة الإيثار ، وهي أن ذلك الحب عتف صادق ، وعند الصوفية أن كل حب إنساني عتف بطبعه ، وإلا لم يكن إنسانيا وحسباً . ومادام عفا فإنه يؤدي إلى إيثار المحب للحبيب على نفسه ، وهذا ماثل قيس ، حتى كانت عاطفته في ذاتها أغل عليه من كل غاية وكل منعة ، فكان محبا لذات الحب .

والمرحلة الثالثة مرحلة الفناء ، وهي خاصة الصوفي ، وقفاً يتبدى إليها الإنسان ، وهي تحتاج لجهد طويل ومتأخرة وفكر وزهد ونفاذ بصيرة ، وفيها يسائل المحب نفسه على نحو ماشرع أفلاطون ، فيقول :

« إذا كنت أشعر بتمتعة روحية لأحد لها بالتأمل في جمال الحبيب . مع أن هذا الجمال له نظائر كثيرة ، وتوحيده صعب كثيرة ، وهو بعد ذلك جمال فان لا يدوم ، فما بالك بالجمال الذي لا نظير له ، المنزه عن كل نقص ، الجمال الخالد »

أو على حد تعبير أفلاطون في المأدبة :

« الجمال الخالد الأزل الأبدي ، المنزه عن النقص ولاحد لكامله ، الجمال الذي لا وجه له ولايد له ، ولايزاوي في شكل ما من الأشكال ، جمال واجب الوجود لذاته ، السرمدى في ذاته الذي يستمد من جماله كل جمال في الحقيقة وماضك بن يتأمل في جمال نقي خالص لاخوب فيه ، لا كذلك الجمال المندس بالأجساد والقوالب الإنسانية وكل ما هو وضع فان ، فإنه يجنبد إلى ذلك الجمال المطلق ويعلم فيه »

فهذا التنظير لا يستقيم تشبيها عنه أكثر صوفية المسلمين . وكما هو رأى أفلاطون وأفلاطون .

وقد عالج شخصية قيس كثير من شعراء القرون أولهم نظامي . ثم سمدى الشيرازي ، ثم غسرو دهلوي ، ثم عبد الرحمن جامي . ثم هاتفي ، ثم مكبي ومن سواهم . وشخصيته في هذه الأقسام كلها تشترك في الملامح العامة الفلسفية السابقة ، وفي الآراء الاجتماعية الصوفية . ونستعمل هنا في تقديم قيس على كثير من أشعار جامي . وهو في رأينا خير من معالجات قصته في أدب القرون ، وعند ميلاد الحب بين قيس وليلي في قصة جامي . كان حياً عارفا جارفا . ولكنه إنساني عتف ، وهذا منظر من المناظر الكثيرة التي تشهد بسمت هذا الحب منذ ميلاده ، يقول جامي :

« حينما أسفر الصبح عن أنفاس كائنات عيسى ، ونشر علم غلاته الصفراء ، وحملت أنفاسه مسكا خلاصا بته في الأشجار الخضراء والزهور البيضاء ، وبسط رايته المزركشة ... حينذاك تخلص قيس من قلم تبتين الليل ، وأمسك من إرسال الآهات والمزفريات ، وصاح للرحيل بتالله الأليفه الأسفار ، وسلك سبيله دون تفكير واع » ... وقيل أن يصير دارها أطل يتأجج حينها يله الأضمار :

... يا ليلة النور ومطلع الشمس ! في تلك غامرة ، ليل نور عيني أنت لما دوني حبيب ، إن عيني رطبة بالدمع كآرداك حين

كانت الطبيعة - على حد تعبير الوطنين - لغة حبيبة لمن يستطيع قراءتها . ويرتق الفكر في معاني صور الجمال حتى يصل إلى الصور الروحية ، لأنها ألد وأشهى وأكثر تأثيرا . ولذلك كان حسن المسموعات أشد تأثيرا في قلوب أهل الذوق من حسن المحاسن الأخرى ، لقرب صورة النعمة من الصور الروحية .

ويرتق الإنسان من الهيام بالجمال أيا كان مظهره إلى هذه المعاني الروحية ، ولكن كثيرا ما يقع المرء في الفتنة إذا وقف عند ظاهر هذا الجمال ، فيترلق إلى الشر ، ولا يسلم من هذه الفتنة إلا من زكت نفوسهم وظهرت قلوبهم وما أفلهم ، وهؤلاء يتقنون من الحب الإنساني للجمال إلى الحب الحقيقي أو حب الله . ولذلك يسمى الصوفية الحب الإنساني بالحب المجازي لأنه مجاز وقطرة لدى ذوى الصبر . وجمال الكون جمال صوري ، يتبدى به ذوق الفكر إلى الجمال الحقيقي وهو جمال الله ، والجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى ، مشاهدة في ذاته مشاهدة علمية ، يشاهد المشاهد في صميمه مشاهدة عينية . وإنما خلق الله الكون لأنه جميل ، وجعل الجمال وسيلة للاعتناء إليه عن طريق السمو الروحي بمعرفة معنى الجمال الروحي .

ويتبدى للمرء إلى الجمال الحقيقي بوساطة الحب الإنساني وشوبب العاطفة فيه ، على شرط أن يكون الحب والمحبوب مما جميل الروح ، وإلا تعذر هذا الاعتناء . وجمال الروح هو الأساس في الاعتناء سواء وجد معه جمال الجسم أم لم يوجد . وهذه الأفكار كلها تأثر فيها صوفية المسلمين بما نص عليه أفلاطون من فلسفته في الحب وبخاصة في «المأدبة» أو Symposium : وكلما تأثروا بما أدخله عنه أفلاطون في الإنيادة . ولهذا ينص الصوفية على أن الوصول إلى الله عن طريق المحبة الإنسانية يكون من طريقين : إما حب فتاة جميلة طاهرة عفة لأنها جميلة الجسم والروح . وإما الوصول إلى الله عن طريق حب شيخ الطريقة المرم الأتريب ، لأنه جميل الروح كذلك .

يقول جامي في قصة « ليل والجنون » :

« فيا حبلما من غسل صميره من كل الأوشاب يحب جميلة مرحة . وريط قلبه بملحة ذات دلال ، خيرة بمجالس الأنس . أذناها طاهرة من الأخبار . لا كاذبال الورد الملوقة بالأشوك . وخير منه الذي يربط جمره بخير بالسوك (يقصد شيخ الطريقة) . ينجل الورد بوضاء الوجوه . ويحمسه الياسمين ليأبى شيه . جماله مرآة الأرواح . وكلامه مفتاح الفتح . وإذا دناك داعي العشق من هذين المقامين . أوصلك عملة إلى الحقيقة ، هذه هي وردة الصحراء الوسيعة . وزهرة بحر الجاز . ومن لا تصيب له من العشق في حديقة الدنيا هذه ، فهو غافل عن حرم القرى ، ولم يستشق نسيم الإنسانية » .

وهكذا صار قيس في حب الإنسانية ثم الصوفي لدى شعراء الفرس . فكانت ليلي طريقه . إلى الله . وقد اجتاز في هذا الطريق ما يجب أن يجتازه كل محب صوفي . ويمكن أن نجمل المراحل التي عبرها في ثلاث :

المرحلة الأولى نطلق عليها مرحلة الأثرة . وهي التي كان يطلب

يهلها المطر ، فترحمي ليلكاي وعجبي ، واحسري حجابك عن طامع حبيبي . أأنا منك - أيها الحبيب - كأحد أولئك ، لا يضمني عن الانصراف عنك أن يصيب رأسي حجر ، وأنا كأحد أمثالك ، مها حاولوا طيبي - وليس لأن أريح مكاني منك ، كأحد عملة داف المقام لا أربح ، قلبي يتوه بحمله بدون الحبيب ، فسحلي عنه هذا الصب . وباستار بابي ، لماذا تحاول جاهدا عماري ؟ ولماذا تستر عني حيا حبيبي ؟ وإذا كان جزوك يحرق من الحبيب جفاه ، فإن يدي متعلقان بأذيال الوفاء لك . لقد أمضيت ليلة أمس محرق الفؤاد باكيا ، فيا ويلي لو مر يومى مثل البارحة . أنا كما تدرى محرق الكبد عطشا ، ويلي ماء حياي ، فأتع في أن تجرد ليل على شفتي بقطرة تعطيني ناز طمعي ، هاتلدا من حيا في ناز ، وهي في نشوة الطرب ، رهبة الفؤاد حينه القلب ..

وعلى الرغم من أن قيس لم يرفع صوته بهذا القول ، فقد سمعت ليل لجواه تلك من عيمتها ، ففتحت في صدرها نازها ، ولجعت إلى الباب حيث وجهه زمامه ، فرأت قيسا فوق نافذة كأنه صبح أشرق لوجهها ، ونزعت جواهر القول من ياقوت شفاهها ، وجادت بشهد الحديث من خلية لها وقالت :

- أيهدا المضي غراما بجمي ، وفي قلبك في حرقه الشوق ، قد استل الألفي قلبك ، واتخذ من صدرك منزلا ، أو تساورك الفنون أن طائر هذا الألف قد عشت بقلبك وحده ؟ ألا فليق بستان عيشك هباحك الجنيات ، إن يقلى أصحاب ماتل من ولات ، ولكني لست مثلك في أن يباح لي حديث ، أو أنقل تحرك قدم السير . لما استطعت أن أروح به من أسرار لا أمك أنا سوى دنه في سرالتي . فلماشاق أن يلقى طول عشفه ، وأن يحرق من ألامه اليباب ، ولكن على عيوبته أن يبق مؤترة بلباس الحياء . ولماشاق أن يحرق بشكواه عن أمي قلبه ، وعلى من هام بها أن تحفظ السر حبيبا في الفؤاد ... وقد تصل آهات الله إلى أبعد نجم في السماء ، ولا تلي من الحبيب جوابا ، وتظل هي منتظرة تعلق بأمل الوصال . ولكن من يوقع على فتارة المشق ، عاشقا كان أو معشوقا ، يرسل من تولىه نفس الأملان ، إذ كلالها يشكو بلعن واحد من الفراق ، والعيش على ذكرى الحبيب ودعائه .

وقيس في حبه هذا ذى الطابع المذرى يظل يتأمل في جاله تأمل الصوق ، فيرى أن الجمال الجسدي ليس أهلا للقيام كله ، وأنه إنما يقيم من ليل بجمال روحها ، وأنه لا يقصد إلى حوزتها للزواج كما يفهم الناس ، لأنه يزهد في مثل هذا الزواج ، وإنما يريد أن يتمل في بجمالها الصوق . وفي هذا تبدو بوادر تصوفه في القصة ، على حسب ما تعرضه الآن في هذا الحوار بينه وبين والده ، وفي هذا الحوار يرد قيس آراء الصوفية المتبسة من أفلاطون وأفلوطين على حسب ما سبق أن أشرنا إليها ، يقول الجملي :

« حين علم والده للسكين بغيره ، لوى عثانه نحوه في سرعة الرنح . واحتضنه إليه ، يمل قلبه بحبه الأبرى ، وقال له :

- ياروح والدك ، على أية حال أنت ؟ ولم ألتقت بنفسك في الروال ؟ عيرت أن قد سلبت عدوا من إحدى القبائل قلبك ، وأنا منك على وفاق في أنك في طريق طملا ملكه غيرك ، إذ المشق إحساس نبيل ، ولكن ليس كل إنسان أهلا لأن يظفر بحبك ، ولإيقين أن يجتنب قلوبنا كل منظر جميل . »

يقول الجنون لوالده :

- أيها الناصح الشفيق ! لقد نقش على صفحة قلبي القطر كل ماقلت من لطيف الحكم ، ومن در الصالح الثوب ، ولن أتوجه إليك في ذلك بختاب ، ولكن عندى لكل ماقلت جواب .

ويقول الوالد :

- إنك مقنن بالغرام ، وقد شحب لونك من المشق .

يقول قيس :

- نعم ، فأنا لأعيش إلا للحب ، وهو شغل في هذا العالم ، وحاشا أن أكبح جوادى عن هذا الطريق ، وإذا لم أسي للمشق فلا حيت ، ومن لا يمارس طريق المشق فهو في مذهبي لايساوى حبة شعير ، وفي المشق خلاص قلب المرء من دوران الدهر اللليل .

والد قيس :

- لإيقين الحيام بمسئله لم يطب أصلها ...

قيس :

- الحسان طيتين جميعا من الماء والثراب ، إذا صفا القلب مهن فقد طاب الأصل . فصد من جميعا الحسن الأزل ، ووصل من هو المشق الخاص ، ومن مرآة ذى الجلال ، وعنوان صحيفة الجلال الخالد . وإذا لم يشرق ذلك النور الإلخى في طينة الجسم ، فلا يقترن مخلوق بمظهر الحسن الذى لأطعم له ولاسلطان على القلب ، لا ، ولايزيد الحسن إذ ذاك الجسم ، ولايسمو بالروح

والد قيس

- لى راقصة الحسن ، ولكنها دوننا في النسب .

قيس :

- ومايفعل العاشق بالنسب ؟ والمشق لايستر من شيء . وكل من وقع صريع المشق فهو ابن القلب ، ولید المشق ، قد قطع نسبته بلامه والطين ، وصار مرعاه روضة الروح والقلب ، ولن يعرف لنفسه أبأ ولا أمأ ، وقد نحر من العيوب ، بل من الفضائل كذلك .

والد قيس :

- لإيقين أن يقتصر المرء من نصيبه في حقيقة الدهر على وردة وكى .

قيس :

- ليل التي نسيها طيبي ، حبي من هذا البستان ، فهي روحي وأنا لها جسم . وهي وجودى وهي حسي ، فإذا نأى كلانا من

المعروفة في تاريخ قيس ، من رفض والد ليلي تزويجه منها لأنه خب بها ، ومن غفل وساحة نوافل في تزويجه ، ثم من تزويج ليلي من ورد . وهذه القبة الأخيرة هي القاصلة .

وحين تزوجت ليلي من ورد لم يزل شيئا منها فظلت حلوها على زوجها . وهذا أمر افتقد به شعراء الفرس لم يعرف في الأنبياء العربية ، وهو صدى لفكرة الزواج الصوفي التي انتشرت في المجتمع الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري . وإليك كيف يصف جاني منظر اقتراب زوجها منها بعد الزفاف :

وتبوات مقعدا مزوة مكربة ، ناظرة كالقمر بوجهها إلى الأرض ، لم تفك حقله من عقد حواجبي ، ولم تفر بايسامة عن نصيد الجوهر من ثيابها ، بل أمطرت اللؤلؤ الرطب من صوبها . وورد دونها ظامي الكبد ، ينظر مائة ربه من بعيد ، وليس له في حرقه ظمته على الصبر يدان . ولم يؤذن له بعد بالورد ، وراود نفسه يومين أو ثلاثة ، حتى طفى الشوق فقصم من الصبر . وهم أن يضع يد هوسه على قامة هي تحت غلّة ذات ثمر ، فأهابت به :

ليلى :

إنا نحن ، ونيل مكانك دوني ، وأصبر عن جنى هذا الرطب الشهي ، فلم يقطعت أحد من هذه النخلة ثمرة ، بل لم ير أمرؤ ثمرها ... وأنا جريحه القلب في انتظار من غدا رهين الأمل والحر ، من فكل الصبر والقواذ ، وسجل روضه هذا ليلاني . وهو في ضيق الصدر في رحاب البادية ، يعانى في شعاب ألوانا من الحم . وعلى خيال يرى الغياض ، وفي هوى يترق الثياب ، ومن ثم فراق يتقطع نياط قلبه ... فانظر بعين الاحبار إلى حاله وحال ، أنا الملتاة بوصال غيره وعشرة سواه . ولذا لك الوسواس ، فلا تتر بطولك ، ولا يطرلك جاهك . فما يصنع الخائف المتر ، المبدع في تصويره على ألواح النثر ، إذا تطاوت مرة أخرى على كسي ، لأبسط إليك يدي ، شاعرة على أم رأسك سيف الانتقام . فإذا قصرت يدي عن الانتقام منك ، فلي مكنتي أن أقفل نفسي ، فأزق روعي بسيف الظلم ، لأهجر من نير صفتك .

ويسمع للسكين هذا الوحيد من شفاء لائفت إلا عن حلو البسات ، فلم أن قدم حقله كليل ، من اليبادر .

«قلبي اليوم جدلان ، وصدرى منشر بمقعدك خير مقدم . قد اتجه بك ليلتي صوقي ، فروجتي قدى لزواب أقدامك ، مرت في كرما ، ورددت إلي مزاحب عني من سكتية . قد ترد رحلك من ديار الحبيب ، ولذا أشم منك ريح للسك التاري ... انفض إلى بكل ما لديك ، وقل لي من أنبياء ذلك العالم الذي منه تجمت ، وكيف حال قلبي بدوني ... خبرني من الذي يراق في الليل كلابا ، فيمزع رأسه على أعتابها ؟ هي ترد على غراشها علب الألمان ، وأظل على فراش المومر أتوسد الأجبار ... وينبج المومر فضيل وجهها كالشفاق بماء أول الورد ، فمن هو أول ساع إليها ؟ ومن الذي يفتح ناظره على رؤية عيها ؟ هو الذي أخذ مكاني على رلها

الأخر فلا أمل لنا في هذا العالم . يطيب سرور خاطركل منا بحيه ، فلا كان لنا في الوجود سرور سوى ذلك السرور .

والد قيس :

لمسك التي غلت صفحة عيشه من سواد المومر خافة هيفاء في الحجاب ، تجبل القمر جبالا ، نقيه اللون كالدر المكون ، ... علب حديثها أخ الشهد ، تشع النور على العالم ، وإذا بليت قامتها قامت قامة الناس ... وأريد أن تكون لك قرينة ... لتدوما معا صديقين كالقلب والروح ، مثل اللوزة : قشرة واحدة ولب دو شقين .

قيس وهو يبكي :

ياصل وجودي . ومن تراب أقدامه لرأسى تاج ، ومن طينتي من صميمه ، وروحي الصافية من فضلت تشتهت ، أنا في هذا النير كتيبي بن مريم ، في طريق التجريد طلق المسير ، أنا مثل الشمس مغرد من هذا وذلك ، مقطوع الصلة بالرجال والنساء . لي قلب نافر من الدنيا ، وخير لصاحب بالبلاد مثل أن يقي مجردا من الزواج معاش تحت قبة الفلك . وما أنا إلا مجنون مثالي الغاية ، وما يجنون مثلي والزواج ؟ ولأهل لصحيقي سوى نفسي ، فكفاني بوحلتي رفيقا .

والد قيس :

أريد أن تكون رب أسرة ، وإنما أقصد بذلك إلى لجانك ، فتخلص بذلك من ليلي وعشقها . فوثق صلتك بحبيب آخر ، يرحل من قلبك طارق عشق ليلي ... فليس في الجوف مكان لقلبين ، وليس في البستان مأوى لخصمين ، فإذا أقبل الصفر رحل الغراب .

قيس :

أي ! وساحلتي في الأمرا ؟ وماذا يفعل من قد اللب بدلال الحب ؟ هيات أن أقطع صلتى بليلى ، هيات أن يمل القلب حب لي ! فهي نقش على فص خاتم قلبي ، وهي بلرة منبتها قزادي . وليلى الروح وأنا لما جسم . وليلى طائر وأنا لظائر المش . ومادامت الروح في البدن قانا لليلي وليلى في ... وقد احقرت روعي بحب ليلي ، فجنى جصادي منها حرقه الروح . هذا ، ولم أضع قدمي في جادة الطلب من أجل امرأة ، وصحي أن أظفرها أحيانا عن يدي ، واستيرى هي عرش الطلف والدلال ، كريمة مرفوعة الرأس ، وأما أنا فقامي حيث تضع نعليها ، وسأكون دون قدمي مهينا ذليلا .

وفي خواطر قيس السابقة تخطل ليلي الأثني ، بليلى مثار الأفكار الجبلية ، وطريق الهداية إلى الحقيقة ، ومطلب الزواج الصوفي ، وهو الذي به تتوالد الفضائل الكبرى ، وتسمو الروح نحو المقصد الأسمى . وهذه الصفات لازلت تنمو في قصة جاني ، وفي القصص القارسية الأخرى ، بنمو العقيات في طريق الحب والفكر به ، فهذه العقيات توجه نظر الحب الفيلسوف إلى ما وراء هذا الحب الدنيوي ، بحيث يتجاوز . وبذلك تمت شخصية قيس الصوفية على قول العقيات

الملك. وهو مثل الخليفة وسط جيش من الحيوان، في حلقة محكمة من حوله، وهو طيب الخطار بمجلسه بينها، استغنى بها عن صحبة الإسي، لأنها ليست كالإسي فهي نقيّة الدخائل، لا تحمل حقدًا،

ويدور هذا الحوار بينه وبين رسل الخليفة حين يصلون إليه، إذ يقولون له :

- قم وشذّ رحلك، وأعدّد وشاح الطاعة لأمر الخليفة.

(يجيب قيس في لهجة سخرية ظاهرة)

- ليس لي رحل فأشده، وقد وضعت رحلي في الجبال والمغضاب. وهيبات. إن أفين بالطاعة لإنسان، وحظي أسود كسواد اللخنان. وكفاني عينا مانأنا فيه من بؤس، وصدرى مقفور بسيف لهم، فكيف أقعدّ عليه وشاح الطاعة ؟؟؟

(ويقول له أحدهم في لهجة المحدث)

- حذار من التناول، ولاحمد عاقبة ماقلت.

(يجيب قيس في نفس لهجة الأولى)

- لست بمن يذله الطمع، فأبأل عاقبة التخلّف عن الخليفة. ولأنّاد بظلم الحرس، فليست أملاً بجالسة الخليفة. والعاشق فوق الخلق، إذ يحدوهم في أمورهم الطمع والحرس، وقد تخلّص العاشق من كلتا الحصلتين فنصر من عتاه العالم.

(يقول له أحدهم):

- نحاش غضب الخليفة، لئلاّ يهدر دمك بدون حجه.

(يجيب قيس):

- أما وقد استباح العشق دمي، فكيف يخضعني سيف الخلق ؟ ! ولم أطلب النجاة من الخنجر البتار ؟ وسواء لدىّ مت بورق الورد أم بالخنجر. فالحق يتحمل أن يكون مسودا، أما إذا كانت الحياة قد شئت رحلما عنه، فإن الخنجر ينبر عن هدفة

ويس القوم منه فريطوه فوق ناقة بالحيال، وشدوا على جسمه القيود والأغلال. وقد عانى من حبال القيود كأنها حلقات

فيران، وأُخذ يتلوى، ويثر الدر من حنيه ومن له قالا :

- أنا مشدود الوثاق بمقلات غداير الحبيب، فليدّ ذوايب شعورها كالسك، فما قيد آخر في قدي ؟ وهل هناك من قيد للبال فوق بلال. وإذا رثت في قلبي حلقات قيود العشق، سرّ منها العاشقون في حلقاتهم، ولليقيدون بقيود التدبير لم عرج لتعطيل القيود، فلي قيد خطوتين أو دونها تتحرر الأقدام من قيود هذا العالم. وأنا الهامير بالبال حتى شاق في فسح هذا

العالم، فكيف في في مضيق هذا الإيران ؟ وهيبات أن يمسك في في محضر الخليفة حلقة أو حلقتان من الحديد يعضها في قديمي.

وإن سقرا لا يقود إلى الحبيب، وليست غايته وصال الحبيب، حتى لو قاد إلى الخلد، هو في اعتقادي أعظم جرم. فهذا القيد الثقيل هو جواز ذلك الجرم في مذهب المارقين لطراف الأمور.

ويسعون به حتى يصلوا إلى الخليفة، فأعده حاما دافئا، وكساه

بأك من اللؤلؤ ؟ ومن الذي يدور من بعيد حول عيها ليطفر بنظرة ؟ ومن ذا يمتنع مسرورا بدلا ؟ ومن ذا يكي بين الترفين في عشقها ؟ ومن الذي يسرع إلى التقاط شهد الحديث حين تنزه من شفاهها ؟.... أجوبة على كل الوجوه محجوبة عني ؟؟؟

القوم وأنا منها ناه !! وأنت ربح خفيف المسر وأنا التراب، وأنت صرصر وأنا العشب الجاف، فحين أتجد طريقك إليها، أحملني بيدك لطفك إلى منزلا مع ماخصل من غبار، وأرضني كالعشب الجاف إلى رأس طريقها، لأرى مرة أخرى جميل عيها. وإن لم أكن لللكل

أهلا. فدعي غريبا مريضاً، ولكن اشرح لها سقاي، وردد على سمها ما ترى من آلامي.... ولايقع في ظنك أنّي منذ نأيت عنك كنت صبوراً، فقد تفرّق إربا قلبي، ولكن ماذا أفعل ؟ وما الخليفة ؟... وأعلم أنك مثلي تعانين، وأن كل حلقة في أمري

سائرة من طرفك، ولكن عليك إذا بلغ أجل نهايته، على قدم جبل أو جانب غار، أن تذكرني بعد مماتي.

ويمثل قيس في شعر القوس شخصية المتصوف في آرائه الاجتماعية، فهو في عزته الدائمة في الصحراء في عبادة، قد ألّف الوحوش وألّفته، فهي له طيعة، لأنه ولي من الأولياء وهو بصحبته ينفر من الإسي، لأنها نقيّة الدخائل، لا تحمل حقدًا، ولاسي بالصفة كالتاس. وهذا جانب صواب كثيرا ما يوصونه في أدبيهم، ويصلون قيسا حاملا لآرائهم. فالصوفيون يكرهون الجمع، ويحذرون الناس، ويحذرون أن الشر في هذا العالم طاغ لا سبيل إلى التغلب عليه. فحين يطلب السادة أن يستعاضوا من طريقتهم المأمون، في العزلة والعبادة. وهذا جانب سالي من فلسفتهم. ولكنهم يملكون به على من يرتعون على أعتاب الملك، وحل من يلهم الطمع، ويسفرون من يضنون بملتهم وخطتهم إرضاء للسلطان. وفي هذا المعاء الاجتماعي نكالية إيجابية للأدب الصوفي، وإن كانت لم تتم كثيرا في المجتمع الإسلامي، لأنها

التفت طابعا ميتافيزيقيا محضا.

وتضع هذه الآراء الصوفية في دعوة قيس الصوف للقاء الخليفة، وفي خلال هذه المعركة فهم من جهة الحديث متى كلمة

الجنون والمثل عند الصوفية، فالجنون مدح^{٢٤} ثم في الحوار بين رسل الخليفة وقيس، ومن سلك قيس في محضر الخليفة يضح جانب السخرية، سخرية قيس من أطوار المناصب، ومن ضمة النفوس المتكاثرة الشرهة، يقول جامي :

وأضحى مصر الحريات مشهورا بمحدث العشق، مهجورا من شهرها بالمثل... فاشتدت رغبة الخليفة في لقاها، فكسب إلى عال

ولايتة أن لن يسمع من امرئ عطر إذا لم يرسل إلى الخليفة من دياره ذلك العاطف العارضة السب، اللبيب الأريب الذي اشتهر بلقب الجنون....

وأعبروا الطلب في كل جهة.... حتى وصلوا على قلة جبل، في مجلس خفيّر الشأن، له من شمره فوق قة رأسه مظلة كمنظلة

(نجيه ليل) :

- وكيف حاله ؟

(عجيب الأعرابي) :

- دأب على إرسال الأيات من العشق ، دائم التفور من الناس ، فارغ الوشوش ، مترجع إليها ، فحينما ينزل من القوافي ما يلهب الصبور ، ويسيل على الجاليند من حرقة كبد ما يصيبها بالدم ، وسيتأبى ليلى في ركن غار ، وعلى وجهه من الأسى غبار

(تقول ليل) :

- أو تعرف - أيا العاقل - من هي التي وقع في حبال حيا ؟

(عجيب الأعرابي) :

- نعم ، من أجل ليل ، يرسل كل لحظة من ناطريه سيلاً طليل حليجه حين ينهض ، وليلي همه حين يئس ، وهذا الاسم غداء روحه ، اكتفى به عن غداء الموائد ، وهو كل ما يجري على لسانه ، وهو غاية من لسانه .

(تقول ليل باكية) :

أنا طلبة روحه ، واسمى أنا هو الذي يجري على لسانه ، ومن لوعي اسحق صدره ، وعلى ذكرى طاب بستان خاطره . وأنا التي اشعلت ناري بفؤاده ، وأضأت بنوري جوانب عيشه ، وأنا كللك التي صيرت أماء روحه غراباً ، وشويت أضله على حر جمرى . ولكنه يجهل ما أنا عليه من أسى يشرف لي على الهلاك ، ومن لوحة تلمع كبدى . وروحي فذاك إذا استسلمت أن تنسب إليه من أخبارى . فلي رسالة مسطرة بدم القلب ، فنادشتك بماله عليك من حق الوداد الأصحمت متى هذه الرسالة ، لتسلمها إليه ينادى . قسم بما أنت له أهل من دين الوفاء ، وعد لي بحجاب الرسالة ، واستحل إليه أمسى ، وتعود بلوحة ، وستسلم إليه شمعاً ، وتأتى لي بمصباح .

هذا ، والشموع وللصباح ، وقلده الروح رموز صوفية في طريق الصوف إلى الجنون الأقدس أو الفناء إلى الله .

ويمت آخر لقاء بين ليل والجنون ، وفي هذا اللقاء قد وصل الجنون إلى مقصده الأسمى من الفناء في حب الله ، وكانت ليل هي سبب هذا الفناء ، ولكن في مرحلة الوصول هذه تصبح ليل لا قيمة لها عنده ، ويحول قيس عنها تحولا حسيباً ، فهي لم تعد سوى وسيلة وصلته إلى الغاية ، فأصبحت شيئاً مادياً حقيراً ، وصورة إنسانية تجاوزها الحب الفيلسوف . وهذا هو الحب الصوفي ، وهو في الحقيقة صدى للدعوة الأهلونية والأفولونية . وليس هنا تكتمل شخصيته الصوفية التالية : فلم يعد سوى رمز . وهكذا يتم هذا اللقاء الأخير الذي لم تنهم ليل بنزاه الصوف في خيال الجامى ، فتصنى قيس على أثره وهو حى ، لأنها لقدته ، فهو لم يعد يمساً بى . مآدى ولو كان هذا الشيء هو ليل .. وإليك وصف جامى لهذا اللقاء الأخير بين قيس وليل :

« عادت ليل في طريق سفرها مع قوما إلى ديارها ، وزلت في المنزل المبارك الذى كان قد حل به قيس ، حتى إذا استراح أهلها في

الخليفة حلة جديدة ، وصبروا عليه عسراً ، وأجلسوه على مائدة نوال الخليفة ، ولكن قيس رأى أنه في مقام مهين ... وأدرك أنه غرض خيلة مأكرة ، يتعرض لها لأذى المهانة من المزهوين بأنفسهم .. فأخذه نوبة وجد صوفى ، ففرق خلصته ، ولم ينس ، بل ركن إلى الصمت . فأمر الخليفة بتركه حراً من القيود . وقال :

- اقتحوا باب الحزانة ، ليعلى منها مائة بدره من ذهب ، (ثم يتوجه الخليفة لقيس)

- لتبقى في ديارنا ، ولتزلج بجوارنا ، ولتشرع برعايتنا صحيفة يطلب فيها من أمير تلك الولاية أن يزيل الجهد في احضار والد ليل وستنق في ذلك الجواهر والدرر ، حتى يتيسر لك المراد . ولا يلتفت الجنون لقوله ، ويلذهب يعلو كذالة قوت من شبكه . معتقداً أنه نجى من كارثة ، واستمر في طريقه يردد :

- قد نجوت من هم الخليفة ، وعقدت الإحرام لحرم الحبيبة ..

وكان قيس وليل يتبادلان الرسائل ، ويبحث كل منها عن يوصل رسالته للأخر ، وهذه الرسائل في مضمونها وطريقة إرسالها ذات طابع صوفى ، فهي تصف قيساً بطيل تردد اسم ليل ، يوصفه غداء روحه لا جسده ، ويعنى هذا في خيال الصوفية أن قيساً كان يطيل التفكير في اسم المهيبة كى يروض نفسه على معانيه الروحية ويطول التفكير والتردد ينتقل قيس من مرحلة الإيثار التي نعتدنا عنها إلى المرحلة الثالثة ، مرحلة الفناء إلى الله ، فتصير ليل حينئذ رمزا ، يرددها ويقصد بها اسم المهيوب الأعظم ، كما يقول الحب : « القمر » ويقصد بالقمر وجه الحبيب ، وإليك كيف أرسلت ليل رسالته مرة إلى قيس ، وبين حوارها مع من يحمل الرسالة نفهم حال قيس التي صفتها في الصحراء :

« فرغت ليل من رسالتها ، وغرجت في قوامها المشوق من خيمتها تبحث عن رسول ... وبقية انكشف غبار الطريق عن عرى على زاحسته ، ليس بريح وهو أسرع من قافض الريح فلم يكده يرتد إليها الطرف حتى أتاه رسالته على حافة عين الماء .

(تقول له ليل) :

- من أين أنت ؟ إني أبعد منك طيب ربح الصدقة .

(عجيب) :

- من أرض نجد الطاهرة ، وغبار أرضها كحل الأبخار . فن تلك الأرض نبت زهرى ، وفيها تفتح كالوردة قلى .

(تقول له ليل) :

- هناك باس مزلحلق ، لقبه الجنون واسمه قيس ، يلدور في تلك الديار ضالاً مكروباً ، عليه مظهر الحداد . ألك به معرفة ؟ وهل لك من سبيل إلى التحدث إليه ؟

(عجيباً الأعرابي) :

- نعم ، فأنا له صديق ، مستغل بكف وفاته ، مشمر عن ساعد الجبل في عجبته ، وطالما تحدثت إليه أسأرى عنه لعم ، وأدعو الله أبناً كنت كى يسكن خاطره .

أنه صبا أولاً لئيل جرة من جام ليل حين وقع محلاً بجيا . فقد رمى آخرها بالجام من يده فتحطم ، فسكرو إماماً كان من الحمر لا من الجام ، إذ إنه هرب في عقي أمره من الجام . فتفتحت في بستان سره من أزهار الهجاز أزهار الحقيقة . فالعين التي اتبعت هدر من شق حجر . قد صارت بحراً وغطت الحجر ، فكانت ليلي طلبته في هذا الجبشان ، ولكن توارى وجهها عن قصد العاشق . وكان يحلو في قه ترداد ذلك الاسم ، ولكنه كان يقصد من نطقه إلى مقصود آخر . فالعاشق الذي يقص من هيامه غيبه يقول : « القمر . وقصده وجه الحبيب .

وصورة قيس الصوفي كما رأينا أغنى وأعمق في أبعادها التسمية والفكرية ، فليس الحب العذري فيها سوى مرحلة بمثابة جسر يعبره للفكر الفيلسوف ، ثم إن قيساً في الشعر الصوفي يمثل آراء الصوفية و المجتمع « وموقفهم من الناس ، وفي هجائهم للفقهاء . وحملتهم على ذوى الأخلاق ، ويأسهم من القضاء على الشر ، وحجمهم للزلة طلباً للسعادة النفسية والأخروية .

وموقف قيس العذري ، كموقف قيس الصوفي في احترام عاطفة الحب والسمو بها . وإن كان المتصور قد ذهبوا إلى أبعد من العذرين في هذه السبيل ، فلم يمتثلوا بالزواج الذي يتم من غير حب ، ولذا أبقوا ليلي عذراء مع زوجها ، كأنها لم تمتد بزواج أجبرت عليه ، ويظهر ورد في قصص شعراء القرس جميعاً بمظهر المتعدي الذي سلب قيساً سعادته وحبه .

وتقدير عاطفة الحب ، والاعتداد بها ، وعدم الاعتراف بالزواج الذي يتم على غير حب ، كان طابع الرومانتيكيين على نحو يقرب مما دأب إليه الصوفية إلى حد كبير ، وذلك لأن الرومانتيكيين يقدمون العاطفة على العقل في الوصول إلى السعادة والحقائق الكبيرة ، ولأنهم تأثروا بفلسفة أفلاطون العاطفية كما تأثر بها الصوفية من المسلمين . وانتهى هذا الميراث الثقافي كله لشاعرنا في العصر الحديث أحمد شوقي ، وقد أفاد من ثقافته الغربية والشرقية معاً في نظم مسرحيته ، فكيف صور فيها قيساً وليلي ؟

- ٦ -

٣- ليلي والجنون في مسرحية شوقي : جنون ليلي

لا شك أن شوقي قد درس الأدب الفرنسي دراسة منهجية ، كما كان يعرف التركية ، وقد انتقل موضوع ليلي والجنون من الفارسية إلى التركية بنفس الصيغة والأفكار الصوفية التي نعرفها في الأدب الفارسي . وأفاد شوقي مع ذلك من الروايات العربية المأثورة عن قيس في الكتب العربية القديمة ولم يستطع أن يفرق فيها بين الأخبار الأصلية والعناصر الصوفية للدخول ، على نحو ما بينا في الأخبار والأشعار العربية .

ونتيجة لهذا كله جاء تصوير قيس وليلي في مسرحيته خليطاً على شوقي فيه بالسرد أكثر مما على تحليل الأشخاص والتحقق في نفسياتهم ، وكان يتبع غيظ الحكايات التاريخية يرمسها بعضها إلى

الظاهرة نهشت كأنها الشمس المضنية الحيا ، وبخرجت في زينها بوجه كالجنة ، ونهادت كالجلجلة حتى وقفت على الجنون ، فوجدته منتصباً كالشجرة . استرسلت شعوره متشابكة كأنها الأغصان ، واتخذ طائر من رأسه عشا ، وباض فيه . فبدأ شعره مهتلاً كأنه نثال جسده تقاب أسود من لسك مرتفع بجواهر البيض . وقفس البيض عن صفار نظير وتفرق بالحن الشق . وشكلت ليلي فيه ، فوجدته ولهاثاً ، قد خرج من نطاق العقل ، ولم يبق منه فيه ذرة ، واستغرق في العشق من رأسه حتى القدم ، عيانه إلى الأرض . تتمعن كالأنجم الشاحبة التي أُنشئت تتوارى في ضوء الشمس

وتدعوه ليلي بصوت خفي فلا يجيب ، وتردد اندعاء . ثم يقول بصوت مرتفع :

- يامن دينه الوفاء ، انظر إلى من جبل على وفائك .
- ويجب قيس في سبيل الداهل في وجهه الصوفي :
- من أنت ؟ ومن أين ؟ عينا ما قدمت إلى .
- (يجيبه ليلي بصوت مرتفع) :
- أنا مرادك : وأمل فأذك ، وبها روحك : أنا ليلي من أنت بها غل ، وأنت هنا أسير قيد غرامها .

(يجيبها قيس) :

- إليك عني ، فقد أشعل عشقك اليوم في جوانحي ناراً تلهب أرجاء الأرض ، فأصمت من نظري مادة الصورة . ولن أصيد بعد رؤية الصورة ، فضحت سقينة سبحت في موج الدماء ، ثم نفت عينا العاشق والعشوق ، وفي أول العهد بالعشق ، حين تأخذ سورة جذبة العشق بنفس العاشق ، يتجه بطبعه إلى القضاء على ميوله ، ويول وجهه شطر الحبيب ، ناشدا في رضاه عرضاً من العالم ، حتى إذا اشتدت به جذبة العشق برأ من كل وسواس ، ليسقط في موج يحيط العشق ، ويفقد وعيه على تلاطم أمواج العشق . ثم يشد الرجال كلا العاشقين من الآخر ، فيجد أن كانت أنظار كل منهما خالصة إلى صاحبه بعض الوقت ، إذ أنظاره تنصرف عنه ، متعبرة من معنى الذات والغير ، سالمة من صراع الذاتية . لتبقى والعشق إلى القيامة .

وعلى أثر هذه الكليات التي وصف فيها قيس مراحل وصول الصوفي في انتقاله من الحب الانساني إلى العشق الإلهي ، تبكي

ليلي وتقول :

- « واما إن أشاح بوجهه عن معنى الأمل ، وجعل في إثر اليلاء ، فوقع صريحا إذ لم يحظ من مائقة بئوال ، وهيات أن أجالسه مرة أخرى ، أو أن أحظى في لقاء برؤية جبال وجهه بعد هذا التفراق »

وهكذا وصل الجنون ، ووجد بليلى طريقه إلى الحقيقة ، (جامي) يمر عن رأي الصوفية جميعاً في الجنون حين يقول في ختام قصته (ونتبه إلى أن الحمر في كلام الصوفية معناها الوجد الصوفي ، وأن حسن الهجاز هو الحب الإنساني)

« حذار أن تظن أن الجنون قد فن بحسن الهجاز ، فلي الرغم من

(المهدي :والده ليل موبها الخطيب لقيس يحضر من ليل)
(قيس وهو يحاول الوقوف تستند ليل) :

عَمَ لَيْلِ عَمَ

(المهدي)

حبك فاذهب لا تظأ لي بعد العشية دارا

(ليل)

أني لا نجر على لقيس

(المهدي)

لم لا إن قيسا على القرابة جارا

(ليل)

أني ما تراه كالفنن الذأ وي نحولا ، وكالمليب اصفرارا
وتسأل رداه ويدنيه ليجد النار أو تر الآثارا
أني ، دعه يسترح ،

(المهدي)

بل دعيتا لاتردي بالليل مسخلى انفجارا

(قيس)

حب بالليل . حب ذلا لعمي

وكلي حلفة له واعتذارا
عَمَ ماذا جنيت؟

(ليل)

ماذا جى قيس؟

(المهدي)

نسيت الرواة والأخبارا

(قيس)

إنهم يأنفكون يا عَمَ

(المهدي)

والسفيل

أليس غفيمه أم نهارا؟
ما الذي كان ليلة الليل حتى
قلت فيها النسيب والأشعارا؟

(قيس)

لم تكن وحدها ، ولا كنت وحدتي

إنما نحن قسبة وعذارى
جمعتنا عائل لي بالليل

كما يمسح الحمى السهرا
ليس غير السلام ، ثم افترقا

ذهبت بمنة وسرت يسارا

جانب بعض ، دون أن يلاحظ التطور النفسي على حسب تجاوب
الشخصيات مع الأحداث . ودون أن يعنى بالإيقاع اللقي والتعبير
المطلق لهذا التطور .

وقيس في مسرحية شوق فتى عربي طفت عاطفة الحب على
جميع قواه الأخرى ، فلا نرى إلا هذا الجانب العاطفي الذي تدور
جوله كل صفاته في نطاق ذاتي محدود لا عمق فيه ولا تنوع .
وتصطدم آماله بتقاليد الجاهلية في حرمان من شيب بفتاة أن يتزوج
منها . وهو في صراع دائم مع هذه التقاليد ، ولكنه صراع يسير في
خط نفس واحد مستقيم لا عمق فيه ؛ ولا يزال قيس يكرر عواطفه
الذاتية في مناسبات الأحداث المروية في تاريخه على شكل غثاى
محض ، وهو بذلك يتعرض للمحاذات تعرضا ، من غير أن يؤثر في
مجرأها ، ودون أن نحدث أصداء مختلفة الأبعاد في حالته النفسية .

ويعرض شوق صورة للبيئة السياسية والطبيعية في أول المسرحية
في مجلس سمر ليلي مع صاحباتها ومع ابن ذريح ، وهذا هو الطابع
الموضعي والإطار العام للأحداث ، وهو تقليد صار قاعدة في
المسرحيات منذ الرومانتيكيين ، وشوق فيه متأثر بالرومانتيكية
ولكنه يرفض هذا الوصف بشخصية ليلي وقيس ربطا لإحكام فيه ،
ونفهم من هذا الحوار وما يليه في نفس الفصل أن قيسا قد برح به
الحب ، وأنه أليف الوحوش في الصحراء ، وأنه لم يمد يأنف
البيوت ، على حين لم يعرض شوق في المسرحية ما يدعو قيسا لكل
هذا اليأس ، فلم تكن خطبته للليل قد فضت بعد . ولم يزل في مكنته
أن يرى ليلي ويتحدث إليها بتملة أو بأخرى كما يحكى شوق في آخر
الفصل الأول من مسرحيته .

وكانت شخصية ليلي في المسرحية أكثر حياة من شخصية قيس ،
فهي تنب صراع نفسي بين عاطفتها نحو قيس . وبين نزولها على
التقليد الجاهلي خوف العار ، وتظل مترددة حائرة ، فهي بينا وبين
خاصتها وأهلها تعتزف بعاطفتها ، وتوته بسببه هذا الصراع ، وهي
أمام الناس تتحاشى هذا الضعف خوفا من سلطان التقاليد ، وتحقد
على قيس لأنه وضعها في هذا المأزق .

وقيس في مسرحية شوق يعنى عليه نحو خمس مرات ، لمناسبة
واحدة أو لغتر مناسبة ، وشوق في هذا يكرر المأثور من رواياته العربية
دون تمحيص ، وقد سبق أن ثبتنا أن كثرة الإضمار بما دسه الصوفية
في أخبار قيس ، وللإضمار عندهم معنى خاص ، كالجنون ، سبق
أن أشرنا إليه . ونحن يفتي قيس من إضماره مع ليلي بعد مناجاته
ليها في المحلوة ، يكون والدها قد حضر ، فيدور حوار بين الثلاثة :
قيس وليلي ووالدها . وفي هذا الحوار نرى جانباً جيا من جوانب
ليلي ، إذ تستعطف والدها في شأن قيس ، وتبدى ضمره حيا خالصا ،
وترى أنه لم يذنب ذنباً يستحق عليه كل هذه المحنة ، وأن التقاليد
في حقها ظالمة . وليس في هذا تناقض مع حديثنا السابق إلى ابن
ذريح ، ولكنه الجانب الآخر من نفس ليلي في صراعها القاسي بين
عاطفتها وتقاليد قومها :

(المهدي)

امض قيس امض، لا تكن ليلى

كل حين فمسيحة وشنار

كأنني بقصة النار تروي

وكأنني بذلك الشعر سارا

وكأنني ارتويت في الحى ذلا

ونجحت في السبائل عارا

امض قيس، امض؛

(قيس)

عم رفقا بلسيل

ويقيس، ولا تكن جبارا

الحلار الحلار من غضب الله

ومن سقطه، الحلار الحلار

(المهدي)

امض قيس، امض، جئت تطلب نارا

ألم ترى جئت لتعمل البيت نارا؟

وعقب ذلك يظل قيس وحالداً، يشد له أهله الدواء والطب

دون جدوى، ونعلم أنه حج به أهله ليثنى من حب ليلى لطلب من

الله أن يزيد به حباً على نحو ما نعرف من أخبار قيس العربية، ثم

يعرض نوبل وساطته على قيس، يريد أن يشفع له عند الخليفة الذي

أعده دمه، فيأني قيس ويرتفع:

(ابن حوف)

وأرضيت عند الخليفة شاهداً يا قيس؟

(قيس)

لا والواحد سعد الخلاق

بل عند ليلى فامض، فاشفع في لدى

ليلى، ونشاهد قلبها أنشواق

وربما أراد شوق بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الميام

بلى الطاحية على شخصيته، وهي صفة العزة والفرسية والأمانة أن

يستشفع بإقائه على حياته، ولو كان لدى خليفة، أو أن قيس بذلك

يكبر شأن ليلى عن أن يقرن بالخليفة، وقد يكون في هذا أثر من

النزعة الصوفية التي أوردناها قبل من ترتفع قيس الصوق عن المراك،

واحتقاره من يترامون على أعصابهم، ولهذا مناه الاجتماعي والفلسفي

الذي أشرنا إليه، ولكن إشارة شوق إلى عزة قيس وترفعه عابرة،

لا تتعمق ناحية نفسية جديدة من نواحي قيس.

ويتعرض قيس للكآرة التي بها يتحدد مصيره، في منظر

التخيير، تخيير ليلى بين قيس وورد، ويسوق شوق ذلك على يد

الوسيط ابن حوف، ومنظر التخيير هذا أكبر مناظر المسرحية صبهة

فنية تخيلية، وفيه يبلغ صراع ليلى النفس فتنه، وتنتهي فيه إلى

الانتصار للواجب ضد العاطفة، فتختار وردا على حبيبها قيس.

وانتصار الواجب على العاطفة مأثور عند الكلاسيكيين، ولاشك

أن شوق أفاد من الشاعر الفرنسي كورني في وصف هذا الصراع.

ولكن انتصار الواجب على العاطفة في منظر التخيير هذا ليس سوى

انتصار ظاهري، إذ إن ليلى لم تكن تؤمن بما تقول حين فضلت

ورد، ولكنها انساق إلى هذا التفضيل، وظلت مع ذلك وفيه

لقيس، ثابتة على حبها إياه، كآفرة في قرارة نفسها بزواج هي في

الواقع مجبرة عليه.

رباه ماذا قلت؟ ماذا كان من

شأن الأمير الأرمحي وشان

في موقف كان ابن حوف محنا

فيه وكنت قليلة الإحسان

فرضت قيسا نائي بمساة

ورمى حجابي أو أزال صباي

والنفس تعلم أن قيسا قد نبى

مجنى، وقيس للمكارم بالى

لو لا قصائد التي نوهن في

في السبد، ماعلم الزمان مكانى

نجد شدا يطوى ويغنى أهله

وقصيد قيس في ليس بغنى

على غبت ففزع أموى من يدى

والأمير يفرج من يد الخصبان

قالوا: انظري ماكنين، فليلى

أبصرت رشدى أو ملكت عنانى

مازلت أهدى بالوساوس ساحة

حتى قستلت النين بسلايلان

وكأننى صامورة، وكأنما

قد كان فسطان يقود لئلى

لسوت أفساه، وفقر هوها

فسخر يخط مصاير الإنسان

وحديث ليلى أو (مونولوجها) السابق نقطة التحول في

المسرحية، فهي كما تقول قد قتلتن اثنين بتسرعهما في القطع باستئجار

ورد، وظلت وفيه لمطامتي، ولذا لم تؤمن بزواج لا يقوم على

قدسية العاطفة، لأنه في الواقع زواج إكراه. وهي في ذلك مثل

قيس، كلاهما لا يؤمن بتفوق مثل هذا الزواج، على حين يعتقد

كلاهما في حقوق الحب، وأن له قدفة، لأنه رباط إلى لا يكفريه

سوى عيب الأوهام والتقاليد البالية. وهذه العقيدة في قدسية

الحب، والاكتران بكل ما يقف في سبيله عقيدة صوفية رومانتيكية

الرومانتيكيين ومسرحياتهم بسبب فلسفتهم العاطفية ، وقد سن هذه السنة للرومانتيكيين جان جاك روسو في قصته (هيلويز الجديدة) وتأثر شوقي هنا بالأدب الرومانتيكي واضح لا لبس فيه . وفي جميع هذه القصص والمسرحيات الرومانتيكية ترفض الزوجة للحرب مع حبيبها . تماما كما فعلت ليلي في رفضها للحرب مع قيس .

والموقفان السابقان : موقف ليلي وقيس من قضية العاطفة ، وما ترتب عليهما من عذرية ليلي ومن عرض قيس عليها الحرب ، متصلان أوثق اتصال في مسرحية شوقي ، غنيان بمجانبها العاطفية التي أشرنا إلى مصادرها الصوفية الرومانتيكية مما . والموقفان من المواقف الفنية الحية للهمة في مسرحية شوقي .

وقد التفت في مسرحية شوقي آثار التيارات الفكرية السابقة عليه من فلسفة صوفية ورومانتيكية ، ولكن شوقي - على الرغم من إقادته منها - لم يوغل في صوفية قيس ولا رومانتيكيته . كما لم يوغل في التحليل النفسي العاطفي ولا الاجتماعي ، وأنى لنا بصورة لقيس ولأساتته مع ليلي ، لئن بها أنباهه العربية القديمة . وأكسبها بعض الجيدة ، وخالف فيها الطابع الصوفي القائل بالعميق في الأدب الفارسي ، والطابع القوي العاطفي الخفيف في الأدب العربي القديم . وفي ذلك رأينا ثلاث صور مختلفة لقيس ، وقد كانت الأخبار التي دسها الصوفية في رواياته العربية مما سهل دخوله في الأدب الفارسي فيلسوفا صوفيا ومفكرا اجتماعيا على طريقة الصوفية . وأصبح بذلك شخصية أدبية عالمية مونة القلب منزعة الدلالة ، أكثر حياة وتأثيرا وعمقا في الدلالة من مجرد شخصية تاريخية محصورة في دائرة أخبارها الخاصة بها . وفضل الشخصيات الأدبية على الشخصيات التاريخية أنها تصبح مجالاً للتيارات الفكرية ، والمشارع النبيلة الإنسانية . وتصور القضايا العامة الخالدة ، فهي لا تقف عند حدود ما وقع . ولكنها تصور على حد تعبير أرسطو ما يمكن أن يقع ، وبهذا كان الأدب الموضوعي على هذا النحو أكثر فلسفة من التاريخ .

وقيس العلوي للصوف الرومانتيكي ، يلتقي في ليل إحساسه وعقوت تفكيره ، وسامى حبه بشخصيته فاست الفلسفية كما صورها جوتة في الجزء الثاني من مسرحيته ، حيث يصل فاست إلى الحقيقة عن طريق عاطفته وجبه للجمال ، وتنتهي مسرحية فاست في جزئها الثاني بهذه الجملة التي يمكن أن نضمها كذلك على لسان قيس كما رأينا ، إذ يقول فاست : « إن الأولوة نفوذنا إلى الأعلى » .

معا ، ولذلك تشابه فلسفة العاطفة عند الرومانتيكيين والصوفيون كما قلنا من قبل . وشوقي في تصوير ليلي وقيس من هذا الجانب قد استفاد من شخصية قيس في أدب الفرس والأدب الإسلامي جملة ، كما استفاد من اطلاعه على أدب الرومانتيكيين . ولهذا تأثير في موقفين : أحدهما يتعلق بليلي ، وهي أنها بقيت عذراء بعد زواجها من ورد ، وهذا ما ليس له أثر في روايات قيس العربية . وهو عكسي في جميع قصص قيس وليلي الفارسية والتركية . ولذا أقامت ليلي مع ورد إقامة المضطر ، تخضع له بحكم واجب ظاهري . ونغضى عنه بقية عيشها على مضض ويأس . وكان ورد نفسه يؤمن بما تؤمن به ليلي من قضية العاطفة ، ولذا نزل على إرادتها - ولم يفر بها - وإنما أسلك بها في عصمته لأنه كان يحيا وحرمها على مكانته ومكانتها كما تقضي بذلك التقاليد القاسية ، ولذا يصفها ورد في حديثه عنها لقيس بالقديسة

« اذا جنبنا لأسال الحقوق

نهي قلداسمتنا أن أسالا ،

ومن أجل إيمان ورد بقديسيتها هذه ، وأنه لا حق له قبلها . جمعها بقيس وتركها معا ، ويهيم من الموقف الخاص بذلك في المسرحية أن وردا ترك عذراء خادمتها ترتب ما يقرآن . وهذا موقف شبيه في الأدب العربي بموقف زوج عذراء من حبيبها العلوي عروبة بن حزام فلما يروى من أخبارهما . ولكن شوقي يصيغ موقف ورد في مسرحيته صيغة دينية مقبسة من أخبار قيس الصوفية . غليل في مسرحية شوقي تصف وردا في إجلاله لما وعدم تطلبه حقوق الزوجة منها . تصفه بالورع :

فورد يا عفر لا نظيره

مروءة في الرجال أو ورعا

وقد كانت إقامة ليلي على هذا اليأس في منزل زوجية لا تؤمن بها سببا لدهاء عصال قضت عينا على أثره . ومات قيس على إثرها .

والموقف التالي الناتج عن إيمان قيس نفسه بقديسة العاطفة وبطلان الزواج الذي لا يقوم عليهما - هو أن قيسا حين تنهيه الغيرة من زوج ليلي في لقائه إياه - لا تلبث نيران غيظه . أن تنطفئ . إذ سرعان ما يوصلق وردا في أنه لم يفرها . وأنه هو الآخر ضحية التقاليد . ثم إنه يعرض على ليلي أن تهرب معه . وسأله عرض الحبيب على حبيبته أن تهرب معه من منزل زوجها الذي لا تحب غير معروف في الأدب العربي . ولكنه مألوف مطروق في قصص



CRTronic



أصغر جهاز للصف التصويري
في العالم يستخدم صمام الأشعة
الكاثودية (CRT) فو نتائج
عالية الجودة ...

من لينوتيب - بول

سى . آر . ترونك

الخصائص الفنية

لدى « سى . آر . ترونك »

يحتضر إنتاج جهاز السى . آر . ترونك من قبل شركة لينوتيب - بول بحق تطوراً رائداً في مجال صناعة أجهزة
الصف التصويري نظراً للإمكانيات الفخمة لهذا الجهاز بالنسبة لحجمه ولونه .

فهو الجهاز الوحيد في العالم

الذى يستخدم تكنولوجيا صمامات الأشعة الكاثودية

ويصف مختلف اللغات ، ويتم تخزين اللغات وقراءتها باستخدام اسطوانات مغناطيسية صغيرة . ويتم
تصحيح وتمثيل النصوص باستخدام الشاشة المربعة ، أما الإخراج فيمكن الحصول عليه إما على الورق
الحساس أو الفيلم .

ومن إمكانيات جهاز الـ CRTronic

- إعطاء أحجام مختلفة للحروف من 8,0 (صغير) إلى ٧٢ نبط بزيادة نصف نبط أى ٦٧٥ حجم مختلف .
- يمكن الحصول على ٢٥ شكل مائل للحروف العربى .
- كما يمكن جعل الحروف مبطونة .
- وأيضاً يمكن جعلها مبطونة وكلا .
- وكذلك جعل الحروف محدودة .
- ويتم ضبط أبعاد الحروف حسب رغبة المستخدم .
- كما يمكن أيضاً صف المداخل الرياضية والرموز الكيافية .
- والتشكيل الكامل أيضاً لبقعة المزينة .
- يمكن الدمج بين اللغتين العربية واللاتينية على الورق الحساس وعلى الشاشة .
- يمكن الحصول على خطوط أفقية ورأسية حسب السمك المطلوب .

مكونات جهاز الـ سى . آر . ترونك

- لوحة مفاتيح منفصلة يمكن تحريكها حسب راحة المستعمل .
- وحدة مركزية بها ذاكرة سعتها ١١٢,٠٠٠ حرف وشكل للتصايل مع النصوص وأخرى بها ذاكرة سعتها ١١٢,٠٠٠ حرف ورمز لحفظ أشكال الحروف وللتحكم في وحدة التصوير .
- تخزين النصوص يتم على الاسطوانات المغناطيسية الصغيرة سعتها ١٦٠,٠٠٠ حرف تقريباً على كل اسطوانة .

معلومات

بتهس
أحمد أحمد الخيشي
الخيشي هارس

مستودع: بناية رقم ٦ القاهره : ١١٢٢٢٢
وربما : أوكسنت : ١١٢٢٢
القاهرة : مكتب ومعرض ٢٥ ابراهيم رابح بشاره
سجل رقم ٥٥٣

قراءة في مجنون إيزا

سامية أحمد أسعد

هبة

لم الخفيث عن «مجنون إيزا» ، وهو نص فرنسي لشاعر فرنسي ، في عدد عن الأدب - المقارن ؟ هذا هو السؤال الذي نحاول أن نجيب عنه . وسوف تبين الإجابة أن مجالات الأدب المقارن مجالات واسعة ، لم تعد تقتصر على قضايا التأثير والتأثر التي اعتمدت عليها اعتياداً كبيراً في البداية .

ولا شك أن العنوان ، مجنون إيزا ، مجرد ذكره ، يبعد إلى الأذهان قصة مجنون ليلى . وهذا ، فيما يبدو ، ما أراده الشاعر أراجون . وسيطر على القصيدة شخصية «المجنون الذي حوصى الشاعر على إعطائه اسم قيس بن عامر التجدي . كما في الأصل العربي . لكن أراجون ، بملاحظته لهذه القصة المعروفة أثبت أن الكاتب يمكن أن ينطلق من أسطورة . أو قصة ، أو شخصية ، أو فكرة ، سبق أن تناولها آخرون ، ويعملها بحرية تامة دون أن يقطع الصلة بين العمل الأدبي الجديد وأصله ومصدره .

وإذا رجعنا إلى الأدب المقارن ، وجدنا أنه يزعم بهذا النوع من المعالجة . كم من مرة تناول الكتاب أسطورة أوديب أو أنتيجون ، وأقربنا إلينا مسرحية على سالم «أنت التي قتلت الوحش» ٢ . وذكر مجنون ليلى مقرون ، بلا شك ، بمسرحية صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» . واستوحى عبد العزيز حمودة أسطورة إيزيس وأوزيريس في مسرحيته «الناس في طيبة» . لن نطيل القائمة ، لكن هذه الأعمال القوية منا في الزمان تكي لكي نفرد أن المقارنة قد تمتثل في كيفية التحول من الأصل إلى صورته الجديدة . لا البحث عن الأصول والمصادر .

نشر أراجون هذه القصيدة الطويلة - ٤٦٠ صفحة من القطع الكبير - عام ١٩٦٣ . وهي تنتمي لبعض جوانبها إلى الملحمة ؛ إذ يتعلق الأمر بالأيام الأخيرة للحكم العربي الإسلامي في غرناطة . وآخر ملوكها ، وسفر كولومبوس . أعلنت عن موضوع القصيدة

تلقى أراجون بإثارة في نصوص شعرية كثيرة ، لعل أهمها «إيزا» و«عيون إيزا» . وفي القصيدة التي نحن بصددتها ، يغني بها أيضاً - لكن على لسان بطله «المجنون» . من منظور جديد ، وبطريقة مبتكرة كل الابتكار .

بعض أبيات وردت في ديوان أراجون السابق «إلزا» (١٩٥٩) ، حيث نجد موضوعات كالغربة ، واليأس ، اللذين يشعر بها كاتب وإنسان عاشق ومحب . يقول أراجون في «إلزا» :

«أحياناً تصل إلي من أسبانيا

موسيقى الياسمين ...

آه يا أرضي الغزو الجديد

يا بلد الحجر والحيز الأسمر

ها نحن ذا كم أنتم

من أفريقيا إلى فونتلواي ...

إن أسبانيا التي يتحدث عنها الشاعر في «إلزا» هي أسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط ، أولاً وقبل كل شيء ، فالشاعر يتحدث عن سقوط آخر قلعة إسلامية في هذا البلد ، ولكن من وجهة نظر المهزومين لا المنتصرين ، وما يمثلونه على المستوى الثقافي . لقد أسس ، في السنوات التي كانت تتطور فيها الحرب بين فرنسا والجزائر ، مجاعة ماسة إلى الكشف مرة أخرى عن تلك الثقافة ، الثقافة العربية أو الإسلامية ، التي قدمت لأوروبا مفهوماً جديداً للحب . ونقلت إليها الفلسفة الإغريقية وكثيراً من الأفكار والمفاهيم التي استمد منها رجال عصر النهضة فيما بعد . يقول أراجون في «أحاديث مع فرانسيس كركيمو» (١٩٦٤) :

«لا شك أن أحداث شوال أفريقيا هي التي جعلني أدرك
جهل ، والنقص الثقافي الذي لم يكن خاصاً بي وحدي» .

في «مجنون إلزا» ، يخطط الشعر بالثر ، ويجد أشكالاً أخرى من الكتابة لا تنتمي إلى أي منها . نجد الشيد ، والأخنية ، والقصيدة المقفاة ، وأبياتاً من الشعر الحر ، ونثرًا إيقاعياً كثيراً ما يرتبط بعصر القصص التاريخي . ومن حيث المضمون ، يبحث الشاعر الماضي ، إلى يتدخل فيه أحياناً ، لكنه في أغلب الأحيان ، يجعل بطله المجنون يقرأ في كتاب المستقبل . أما نسج القصيدة ، فيعتمد على عنصرين أساسيين مترامين : مأساة ابن عبد الله الذي يحيط به أناس من علية القوم المستعبدين دائماً لحياته ، وشعب يمزق بين الفصائل ، يزداد في الاعتماد عليه . ولا يمكن إلا أن يرى القارئ في كل هذا الحالة التي عاشها فرنسا عام ١٩٣٩ - ١٩٤٠ ، ووجود شاعر ملهم ، يلقب بالمجنون ، يجرب الصراع في هذه الأزمة المضطربة ، ويتخفى بحب امرأة لم توجد بعد ، اسمها إلزا . ولأن المجنون يبعد هذه المرأة بدلاً من أن يبعد الله ، والأخطر من هذا ، بعيداً في حين أنها لم توجد إلا في المستقبل ، يطارد ويسجن بتهمة الكفر . وفي السجن ، يواصل المجنون الفناء ، تصحبه شخصيات أخرى . أقرب إلى المرحلة منها إلى عبادة الله . وبعد أن يوسوه ضرباً ، يفرجون عنه . لكن المزعجة واحتلال الملوك الكاثوليك لغرناطة ، يحبرانه على الفرار إلى الجبل ، حيث ينجيه العجور ، ويتولون حمايته عندما يمرض إلى حد الهذيان . عتذ . وبعد أن تكون غرناطة الأندلسية قد فقدت كل الأمل ،

يأخذ المجنون في قراءة الأرمته المقبلة والتخفي بها : زمان دون جوان الذي تحول فيه الحب إلى السخرية ، ولقاء الكاتب الفرنسي شاتوبريان ، وتأتالي دى نواي ، وقيل لوركا ، والزمان الذي تأتي فيه إلزا . وعسا يحاول المجنون استحضار إلزا بالسحر . وفي النهاية ، يموت عند الفجر ، بعد أن يلقى القبض على تابعه الأمين زيد ، ويعلب حتى للموت أمام عاكس التفتيش . ويحدث كل هذا في الوقت الذي تتجه فيه سفن كولومبوس إلى أمريكا . ويقول شاعر ١٩٦٣ على لسان المجنون :

«إن من يأخذ على الاتجاه بنظرائي إلى الماضي لا يعرف ما يقول
أو يفعل . إذا أردتم أن ألهم ما سيأتي ، لا بشاعته فقط ، دعوني
ألقى نظرة على ما كان . فهذا هو الشرط الأساسي لنوع ما من
التأويل» .

هذا بالفعل خط أساسي في هذا العمل المعقد . وهناك تيمة أخرى تتمثل في فكرة معينة عن المرأة والحب ، تحول الانطلاق الوجداني نحو الله إلى المرأة والسعادة الدنيوية . «مجنون إلزا» أيضاً تأمل غثائي في الزمن ، أو بالأحرى في الأرمته المخطفة التي يعيشها الإنسان ، كما أنها مأساة الوطن ، الملاح المباع المندوع ، ومأساة ملك ، إنسان أعطى مؤرخو البلد المتصغر فكرة خاطئة عنه ، إنه الملك ابن عبد الله الذي كان يرد أن ينقذ غرناطة ، ولم يعرف كيف يفعل . لأنه وقع فريسة لهذا الزق الذي يمزق كل إنسان . إن «مجنون إلزا» قصيدة ، نعم ، لكنها قصيدة فلسفية ، وثنائية ، وتاريخية . بل نفسية . وهي تبدو وكأنها وصية ذهبية خلفها لنا مؤلفها لورى أراجون .

يعرف الجميع أن «مجنون ليلى» قصة عربية سجلها أبو الفرج الأصفهاني في كتاب «الأغاني» ، وأنها جزء من التراث العربي . وإطارها العام معروف أيضاً : يعشق قيس الشاعر ابنة عمه ليلى ، ويتسبب شعره في إذاعة قصته حبه لها ، لذا ، عندما يتقدم للزواج منها ، ترفض القليلة ، وتزوج ليلى من شخص آخر . فيجن قيس ، ويختار العزلة . وفي النهاية ، يموت الماشاقان .

ثم تناص شعراء الفرس في نظم قصة ليلى والمجنون ، مما يدل على تأثرهم الواضح بالثقافة العربية . ولقد أشار محمد غنيمي هلال إلى شخصية ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي في كتابه «الأدب المقارن» . نظم القصيدة اثنان من كبار شعراء فارس ، النظامي الكنجوي الذي عاش في القرن السادس ، ونظم أيضاً قصة خسرو وشيرين . وجد الرحمن الجامي الذي عاش في القرن التاسع ونظم أيضاً يوسف زوليخة .

ظل اسم قيس وليلى رمزاً للحب الملهي الصادق . ورد غنيمي هلال هذه الملهية إلى الأدب الفارسي . ومع ذلك ، اختلفت

علما... وبعد أن قضيت ثلاثة أيام فيها ، وليلة في مغارة الغجر ، رحلت وأنا أفكر في العودة إليها . لكن التاريخ هو الذي يسيرنا . وعندما عدت إلى أسبانيا ، كان دم لوركا قد طلع جبين غرناطة . وحيث سقط لوركا ، بعد عودته من أفريقيا مع بعض القرمسان العرب ، كان غاز آخر يجمع أمثالي من دخول أسبانيا . وحدث ذلك عندما عاد إلى اسم المدينة الحمراء عن طريق مختلف ثغاما ... » .
(«مجند إلزا» ، صفحة ١٤) .

وكان السبب المباشر في نشأة القصيدة خطأ ورد في تركيب جملة
عربية :
La veille où Grenade fut prise.

حيث كان يجب أن تكون
La veille du jour où

ونجد الإشارة إلى أن اهتمام أراجون بالشئون العربية والإسلامية كان نتيجة للظروف السياسية التي عاشتها فرنسا والجزائر آنذاك . فرض هذا الاهتمام نفسه على الشاعر بوصفه حدثا حاسما في الحياة القومية الفرنسية . كان التسلط إلى الملل قد جعل بعض الأصوات ترتفع في فرنسا ذاتها مطالبة بوضع حد للتغليب ، وإضداد كل شيء ، وإهدار الدماء ، وتحويل الأطفال أنفسهم إلى وحوش . وقالت الأصوات إلى كل هذا يجري بينما يرتفع العلم الفرنسي فوق أرض الجزائر .

لكن السياق التاريخي لم يكن الباعث الوحيد على هذا الاهتمام ، إذ يتضح من دراسة شعر أراجون أن سحر الثقافة العربية الإسلامية قد عمّله دائما . وعندما سأل عن ذلك ، تحدث عن أوجه الشبه الكبيرة بين الشعر العربي وبعض ألوان الشعر الفرنسي :

« ألا توجد بين شعرا ، أقصد شعر جنوب فرنسا ، وشعر أسبانيا العربي ، علاقة قرابة وليقة ؟ ... إن ما يفعل ذهني ... هو العلاقة الروحية بين هذين اللونين من الشعر ، وتشابه مضمونهما ... أنا لا أرى أن هناك قوة تفصل بين البشر . فهم يولدون ويعتقون في كل مكان ، وبين كافة الشعوب ... عن طريق أسبانيا وصلت إلى عالم الروح الإسلامية الحميم ، تلك الروح التي كان كل شيء فيها غربيا علي ... ربما لأن أسبانيا كانت أقرب إلى جغرافيا وفكرنا . وأقام التاريخ المعاصر بيني وبينها روابط وجسورا سمّرت الانتقال إليها . والسياسة لا تدخل لها في كل هذا ، إذ يتعلق الأمر بإحساس إنساني معين ... »

لاشك أن من يقرأ «مجند إلزا» يلمس في كل صفحة فيها أثرًا للثقافة العربية والأدب العربي . لذا ، لن نتوقف عند هذه النقطة لكي نحصى الكلمات والعبارات ، والأفكار التي تؤكد ذلك . فن الواضح أن أراجون قرأ كثيرا من الكتب التي تحدثت عن تاريخ العرب وثقافتهم ، بحيث جاءت الصورة مطابقة للأصل إلى أبعد حد . يكفي في هذا الصدد ، أن نشير إلى أن أراجون حرص على تأكيد معرفته بكل هذه الأمور ، فأورد في نهاية الكتاب معجما

الآراء حول هذا الحب . يقول أحمد شمس الدين الحجابي في بحث عن محبون ليلي عند شوقي :

« غلّدت القصيدة المصوّفة ، فأروا فيها رمزا للحب السامي ، واستخدموا معانيها في حديثهم عن الحب الإلهي وتلقوا بليلى . وعدها البعض رمزا للذات الإلهية ، وعدها آخرون رمز « لا إله إلا الله » .

والقصيدة ، وإن كانت واحدة ، إلا أن لكل شاعر وقاص طريقته الخاصة في عرضها . وتصوير مواقفها ومشاعدها ، وإجراء الحوار على لسان أبطالها .

كيف نشأت فكرة «مجند إلزا» عند أراجون ؟ بالرغم من أننا نعتقد أن البحث في هذا المجال لا يتعدى الافتراضات والاستنتاجات ، فإننا نسوق الأسباب ، الملحة على الأقل ، التي جعلت أراجون يتجه إلى السياق العام لقصة ليلي وأرجون خاصة ، وأسبانيا الاندلسية عامة .

يقول أراجون إن فكرة القصيدة نشأت عنده عندما نظقت زوجه إلزا تريبوليه باسم غرناطة :

« كان لابد أن تأتي يوم أعرف فيه ، عن طريق المرأة الوحيدة التي كتبت أسبانيا ، أقصد المرأة الوحيدة التي أحببتها ، أغنية من بلدها الجديد . مستها غرناطة مسّا عجيبا .

إنها قصيدة ميخائيل زيلتوف التي عرفتها عن طريق إلزا ، وصحتها ، بناء على طلب إلزا ، سميت مؤلفها بلقبها ، في حين كتبت أجهل لقبها . ولم أفهم منها سوى لازمة عن غرناطة . هذه القصيدة التي انحطت فيها الخيول العربية بجول القوزاق ... أصبحت روح قصيدة إلزا هذه . قصيدة تتحدث عن اضطرابات القرن العشرين المخالفة . حيث انتزع الرجال والنساء من أوطانهم . وقرأ فيها مصيرنا المزدوج ، ونداء غرناطة الغامض . والتصير عما يرهط حياتنا . وحلمينا المجمعين ...

غرناطة باحس ! غرناطة غرناطتي ...

لم تكن غرناطة بالنسبة لي ، قبل إلزا إلا مجرد حين يشبه أي حين آخر ، لكن أي بلرة محتاج إلى الأرض والشمس لكي تزدهر وهكذا ارتفعت غرناطة من أرض أحلامي إلى نور المرأة التي نظقت باسمها .
(«مجند إلزا» ، صفحة ١٥)

لكن الحلم بالبلدية الحمراء كان قد راود الشاعر طويلا وتملكه الحنين إليها ، قبل أن تنطق إلزا باسمها :

« من الوقت ، مرت سنوات كاملة دون أن يعاودني حلم غرناطة . وكان يجب أن أنتظر حتى يبيض شعري لكي أفهم ما يشتمل عليه هذه اللامبالاة من دوار ... عندما يجيء اللزء القليل الذي تقي له من العمر ، على هذه الأرض ، يعرف حقا معنى مرور الوقت ... مع ذلك ، لا يلحم كل الأحلام وعيوننا مفتوحة . ذهبت إلى غرناطة في خريف عام ١٩٦٦ عندما بلغت الرياح الباردة تهب

الشعر هو أول شيء يربط بين أراجون والمجنون . فكلامهما شاعر ، قبل أن يكون عاشقاً لإلزا ، أو ليلى ، بل لأن كليهما عاشق لإلزا . يقول المجنون عن مفهومه للشعر :

«أسمى شعراً الصراع بين القيم والمراء والصمت ، ذبول الزمان ، وحيرة الضلال المطلق .

أسمى شعراً الصراع الذي تنزعها النضة منى ، أو الجملة التي يستغلها الحصر .

أسمى شعراً ما لا يتطلب الفهم وما يتطلب ثورة الأذن» .

(مجنون إلزا . ص : ٢٧)

والشعر مبدأ حياة أراجون ، بالرغم من أنه كتب النثر أيضاً ، تماماً كما كان الشعر اللغة الأدبية المفضلة عند العرب . لذا ، لا تخطئ القصيدة من الإشارة إلى أهمية الشعر والمشاء في غرناطة :

«كل ما يمكن أن تلصقه غرناطة من شعراء يأتي إلى هضاب النهر ليتناقص إلى أن تلتك قوى الشمس .

وعندهم في هذه المدينة من الكثرة بحيث يشبهون حقلاً غطته طيور السمّان . ألا يحفظ الناس فيها أبيات الشعر قبل أن يتعلموا القراءة أو حتى القرآن ؟

منذ أن ملأ هذا الشعب إسبانيا وكأنها كأس .

نسى المحاربون رائحة الجبال .

وعندما تحدثت أشياء مذهلة .

يقوم الأطفال ليريجلوا بأفواه لها لون المطر ...»

(مجنون إلزا . ص : ٦١)

والشعر يدرس في غرناطة مع القرآن والحديث ، بل قبلها أحياناً :

«من نافذة المدرسة لا نسمع لكلمات الرسول عواثما شعر ابن زيدون والغزالي ...»

(صعود إلزا . ص : ٣١)

وأكد أراجون أهمية الشعر عندما أفرد فصلاً خاصاً من الكتاب لأغاني المجنون . كيف وصلت هذه الأغاني إلى أراجون ؟ إن زيداً ، الصبي الذي كان يقوم بجمعة المجنون ولازمه طوال حياته ، هو الذي عنى بتسجيلها ، وجعل لكل قصيدة عنواناً ، لكي يتيسر له الرجوع إليها عند الطلب . إلا أن زيداً لم يسجل إلا أغاني الحب فقط .

«دهش بعض العلماء فيما بعد أن زيداً لم يسجل الزجل أو القصائد الأخرى التي خص بها النجدي قصة غرناطة ومأساتها ، كما هو معروف للجميع ، وإنما سجل فقط تلك القصائد التي تتحدث عن إلزا وحيه لها ...»

(مجنون إلزا . ص : ٦٢)

للكلمات العربية التي استخدمها في القصيدة . والنص ذاته يزخر بالكلمات العربية المكتوبة بالحروف اللاتينية . ولا يقتصر الأمر على المفردات اللغوية ، بل يتعداها إلى الجور العام الذي وفق الشاعر في خلقه . حل سبيل المثال ، الفصل الذي يتحدث عن «الحياة الخيالية للوزير أبي القاسم عبد الملك» يحمل بصمات واضحة «لألف ليلة وليلة» . هذا بالنسبة للمصادر العامة للقصيدة .

أما مصدرها الخاص فهو قصيدة الشاعر عبد الرحمن الجبالي الذي يعترف أراجون صراحة بما يلين له به . وكثيراً ما يشير إليه في القصيدة . ويوضح ، منذ البداية ، أن جامي نظم قصيدة مجنون ليلى قبل سقوط غرناطة بثلاث سنوات تقريباً ، بينما كان في السبعين من عمره وفي ختام القصيدة ، يقول على لسان المجنون ، أمام قبر الشاعر الفارسي الذي يتخيل نفسه أمامه :

«لقد كُتبت السهم وأنت اليد التي تشد القوس ، والقوة التي تجعلني أطير إلى الخوبة عبر العاصفة . والآن ... أظلمت السماء ، وانعلقت أوراق الغابة ثانية ... جامي أياجمي ! أنت يا من أنا اعتماد له ...»

جاءك الحق جعلني كما أنا الآن

كان المادة في قلب الكلمات

موسيقاك العفيلة مصدر صوتي ...

كأنت مرآتك القلب الكبير الذي يلتقط

النور ويحس منها ليلى ...»

(مجنون إلزا . ص : ٤٢٠)

بالرغم من هذا ، يلاحظ أراجون أن قيس العامري كان بدويًا ، وأن النموذج الذي استند إليه كان حب قيس ليلى ، لا ذلك الحب الذي يجده في قصائد شعراء الفرس .

وبلغت أراجون النظر إلى أن بطل «مجنون إلزا» لم يتخذ اسم قيس العامري «الذي مات من الحب في بلاد نجد» ، إلا بعد إصابته بالمجنون . لكن ، كيف عرف قصة قيس وليلى ؟ يفترض الشاعر أن نصها وصل إلى غرناطة بطريقة ما ، وأن المجنون وجدته في أحد الحوانيت . عندئذ ، نشأت فكرة جنون الحب في حي البائسين :

«ها هو ذا قاريه وضع نفسه مكان عاشق ليلى

وقد مثله اسمه واسم أبيه في نظره الجميع

لم يعد أحد يدعوه إلا بالمجنون

واستبدل فقط باسم ليلى اسم حبيته

اسم ليس من هنا أو من المغرب أو فارس

اسم لم يتغن به أحد في الليل في قوافل العرب

ويشبه كثيراً غمرة مطلعة في قبض الصيف ...»

(مجنون إلزا . ص : ٥١)

والآخر قصيدة ينشداه قيس ابن عامر، وعنوانها «زجل المستقبل» :

« المرأة مستقبل الرجل
إنها لون روحه
إنها صوته وصيحيجه
إنه يلدونها مجرد مهاب
مجرد بلورة بلا ثمرة
فه ينفث هواء وحشياً
حياته ملك للخراب
ويده ذاتها تهنده
أقول لكم إن الرجل وكّد
للمرأة وولد للمحب
سيغير كل شيء في العالم القديم
الحياة أولاً ثم الموت
وكافة الأحياء المتفاسمة
الحزن الأبيض والقبيلات الدامية
سيؤري الرجل والمرأة معاً ويسقط
عن حكمها التلج كالبريقال » .

(«عنون إلزا» . ص : ١٦٦) .

ومن أجمل القصائد التي ينشداه الجنون قصيدة بعنوان «يدا إلزا» :

« أعطني يديك من أجل القلق
أعطني يديك اللتين ظلمتا حلمت بهما
اللتين حلمت بهما في وحدتي
أعطني يديك لكي أنفد
عندما أتعلمهما في شركي البائس
شرك الراحة والخوف والعجلة والانعزال
عندما أتعلمهما كماء الحليد
الذي يبلت من كل مكان من بين يدي
هل تعرفين أبداً ما يمر في
ويتزوي ويضع الاضطراب في
هل تعلمين أبداً ما يجتري
وما تحسنت عندما ارتجفت »

(«عنون إلزا» . ص : ٦٩)

لا يجمع بين «جنون ليلي» و«جنون إلزا» ، حب الشعر وأهيمته
فصوب : وإنما الوظيفة الدرامية التي يقوم بها أيضاً . في «جنون
ليلى» ، يقف الشعر الذي يقوله قيس في ليلي حاللاً دون زواجه
منها : ثم يمثل فيه وجود ليلي الغالية عندما يختار قيس الحياة المنعزلة
في الصحراء . والشعر أيضاً أداة يعبر بها قيس عن جنونه . إذن ، في
«جنون ليلي» ، الشعر عبقة وعزاء في آن . ويمكن أن نقول بطريقة ما

ولما مثل عن سبب ذلك ، قال إن الكتابة لم تجعله لا يبدل ،
بل لما بقي ، وإن أستاذة الجنون علمه أن «مستقبل الرجل هو المرأة ،
لا الملك» . (ص : ٦٢) .

والشعر ، في «جنون إلزا» يتخذ أشكالاً مختلفة متعددة : الشعر
الحز ، الشعر للشعر ، الشعر الشرعي ، الغ .. والقصائد متنوعة
الوزن ، والحر ، والقافية . وإزاء هذا التباين ، أحس أرابيون أنه
معرض للنفذ ، مما جعله يدافع عن كتابه ويستشهد بالشعر العربي :

« هل يجب أن أقول لأولئك الذين قد يأخذون على الخطأ
بين الشعر والنثر ، واختيار أشكال من القول لا تنتمي إلى
هذا القطب أوذاك ، هل يجب أن أقول لهم إن الشعر
العربي غالباً ما كان أيضاً تصليق نثرى أو بحث شعري ،
تتخلله بعض الأمثلة والقصائد ؟ » .

(«جنون إلزا» . ص : ١٦)

ويضيف أن الشعر الفرنسي ، كالشعر العربي ، يمكن أن يعد
إلى هذه الأشكال الوسطى ، ومن بينها ذلك النوع من النثر المسمى
سجعاً ، والذي يعتبر القرآن أفضل مثال له .

هناك أبيات مرتجلة ، على حد قول الشاعر ، مثلاً في «يرجى
رجل المرح قصيدة ردًا على الغرب» (ص : ٣٩) ، وأخرى أقرب
إلى شعر العامية ، كما في «ما يراه العامة» (ص : ١١٧) ، وأغان ،
وقصائد أقرب إلى المسرح ، ينطقها صوتان يعبر بينهما حوار ، « في
المرأة المحبوبة » ، ويدور الحوار بالشعر بين الأم (حائشة) وابنها
الملك .

وحظي الرجل بإيثار الشاعر له ، فهو يكثر من استخدامه ،
ويعرض على أن يشير إليه عنوان القصيدة . وجدير بالذكر أنه
لا يترجم كلمة زجل ، وإنما يكتبها بالحروف اللاتينية . ونسوق ، في
هذا الشأن ، مثالين ، أحدهما «زجل قطرة العود» التي يلتقي عندها
المشاق :

« هي وحدها لها السماء
التي لا يمكن أن تأخذوها مني
هي وحدها لها القلب
وليجزئ أحد على انتزاعه أوشقه
هي وحدها تلج الأحلام
التي تحول يدي إلى رماد
هي وحدها تقلت من الذهب
كما يفعل السمندل
هي وحدها تفتح روعي
لما لا يمكن سماعه
هي وحدها ومن يعرف من أين
يأتي الطير إلى الزمان الحلو .. »

(«جنون إلزا» . ص : ٥٣)

إن الشعر كان سبباً - ضمن أسباب أخرى ، في انتهاء قيس العامري إلى الموت .

في «جنون إلزا» ، يلتفت الجنون الأنظار إليه بقوله الشعر أيضاً . وهو الوحيد بين الشعراء - على حد قول أراجون - الذي ظل يتنقى بالحطب . في زمن صار كل شيء فيه إلى اللعاب والدمار . وينتهي به قول الشعر إلى الهاكمة . فهو يقول الشعر في امرأة يعيدها بدلاً من أن يعيد الله . والأعسر من ذلك أن هذه المرأة ، إلزا ، لم توجد بعد . وهنا . يتعد أراجون عن أصل القصة العري ، ويوجه الشعر إلى مسار جديد كل الجدة .

إن قصائد الحب التي كتبها الجنون في إلزا ، وسجلها زيدهي وسيلته في الوصول إلى زمان إلزا ، إلى المستقبل ، والأداة التي تمكنه من قراءة ذلك المستقبل والسيطرة عليه ، والمشاركة في صنته . وكان الشعر أيضاً أداة عهد إلزا أراجون . لسجل اسم إلزا في صفحات التاريخ . تاريخه الشخصي وتاريخ فرنسا ، ويتنقب على الزمان الذي يحضر . وهكذا يرتبط الشعر بتيمة الزمان التي يوليا الشاعر أهمية كبرى في قصيدته .

تنظم من فصل إلى فصل . في «جنون إلزا» ، مجموعة من التأملات الشعرية والفلسفية . تدخل في سياق قصة حب الجنون ومأساة غرناطة في شكل فواصل غنائية . وهي تبدو وكأنها أداة لا يمكن أن تقاس بها العلاقة بين زمان البشر وتتابع الأحداث ، وهي علاقة تحققت بالشعر .

ويتمثل تأمل أراجون في الزمان في إقامة علاقة معينة بين عدة أحداث . والشاعر يعرف الزمان بهذه العلاقة . ليس بتتابع الأحداث أو تراسها . لأن الزمان لا يتمثل في كل حدث على حدة .

ويرى أراجون في الزمان مفهومين : مفهوم ميكولوجي ، وآخر يعتبر الحاضر مرآة الماضي والمستقبل .

وتحتل تيمة الزمن عدة قصائد في «جنون إلزا» ، منها «رؤية المستقبل» ، و«الساعة» ، و«حكاية المرأة - الزمان» . أما دراسة الزمان ومعناه . فيمكن أن تتطرق من وجهتي نظر مختلفتين : الإيحاء بالتغيير . والانتقال المستمر أو غير المستمر من موقف إلى آخر . أو الإيحاء بالحركة الداخلية للحياة .

ويلاحظ أحد المستشرقين أن أراجون طلب يوماً تفسيراً لأزمة الفعل في العربية . ويضيف : هل كان أراجون يعرف أن هناك من ميز . قبل بروسست ، بين زمان الأفسس . أي الزمان الداخلي ، وزمان الألفاظ . أي زمن الساعات ؟

وتعبير أراجون عن الزمان يتم أسساً ، من خلال المرأة والساعة ، والتشابه بينهما . وتتضح العلاقة بين الزمان والمرأة أفضل ما تتضح في «حكاية المرأة - الزمان» :

في العالم المرأة لا حب إلا حب واحد يزيف أي تبادل ظاهري ..

في العالم المرأة يدخل كل شيء ما عدا المرأة إذا كنت مرآة امرأة فهي لا تترك

إذا كنت مرآة نفسك لأبواب إلا بابك على العالم إذا كنت مرآة امرأة عن أي شيء تتحدثان معاً . لكن إذا كانت المرأة مرآة زمان بدلاً من المكان فما الذي يجري على صفحاتها ...

تحليل فقط مرآة يعكس فيها الزمان زمان تحليل الصورة التي يأتي بها إليك

هذه المرأة التي لا ترى فيها نفسك بل تراها هي تحليل المرأة - الزمن تسكنها الصورة - الحب

ربما استطعت أن تتركه عندك تفرق من يرى المستقبل ...

(محمد بركات . ص ٢٠٠ - ٢٠١)

والساعة صورة أخرى للمرأة . فهي لا ترى الوقت الذي تشير إليه . لذا ، كانت رؤية الإنسان محدودة . ومن المستحيل أن تمتد إلى ما لا نهاية :

«ألا تستطيع أن تحل الساعة وتتحليها في شكل آخر لا تسجل الوقت الذي تعطي لك في سيرها ولكن لإجبارها على سلوكه سبل رهفي أن يسلكها هذا الجواد الفاسد وإذا كان الإنسان قد خلق عقرب الساعة لكي يتبعه فهو لا يستطيع أن يجد آلة ترويض» .

(محمد إلزا . ص ١٩١)

ولا ينبغي أن يكون الكاتب شبيهاً بالساعة التي تسجل الوقت فوظيفة الشاعر أكثر سطوحاً وتعقيداً :

«التعلب على الزمان حتى في قانونه وإعطائه معنى نظام عكسي لا توجد في رأي مشكلة أخرى» .

(«جنون إلزا» . ص ١٩٢)

وهناك جانب آخر للواقع المرتبط بالزمان : تعارض الماضي والحاضر ، وتربطها في آن واحد :

«إنه الزمان القليل زمان الألفاظ الخدودة الزمان الذي يحفي ومع ذلك بين الزمان الأسير الذي يسمى زماناً طلاقاً فتنت أني أسلك هذا الطريق الذي يعبرني بين الأمس والهدم» .

(«جنون إلزا» . ص ١٩٢)

لا يتخلل أراجون عن الساعات الذاتية الفردية التي تعبر بها مأساة زمان البشر عن نفسها ، وتحاول ، عن طريق الصورة الشعرية ، أن

حياته الخاصة ... الزمن الطفل غير زمن الرجل ، وزمن الساعات ، باعتباره زماً موضوعياً ، يختلف كقيمة ذاتية في نظر كل منها . إن ساعة الزمن تهم للطفل أطول بكثير ، ويبدو أقصر للمعجز ، وكأن الإحساس بالزمن يتغير ، ويسرع ، كلما قل ما تبقى للإنسان من عمره ...

(«مجنون إزرا» . ص : ٣٧٧)

والنظرة الجدلية إلى زمن الإنسان وعلاقته بزمن التاريخ هي الحظية التي يجدها وراء اللحظات الهامة المؤثرة في «مجنون إزرا» . ومع كل قصيدة وكل تعليق يليها تصاعد ، في خطين متوازيين ، مأساة المجنون ومأساة غرناطة . وشيكا فشيكا ، يشعر القارئ بأن المجنون في الحاضر ، واقترب نهاية غرناطة المهتدة بحرب ضروس ، والقلق أمام المستقبل الذي تشير إليه رؤية مزدوجة للزمان :

«صمعوها تكي داخل نفوسكم
حكايات الزمان الماضي .
إن البلورة الرهيبة التي تنراها
تنفجح من قصيدة إلى قصيدة
التواتر المتكررة» .

(«صمعوها إزرا» . ص : ٣١٢)

وفكرة الزمان فكرة نسبية في حد ذاتها :

«إذا نظرت إلى الرواء ، سمحتي تفاصيل الحياة القديمة أشر بالتغيرات الكبيرة التي غتت . لم تعد نسمع حتماً بالرد في الشتاء . وإذا كان للث البشر لا يجدون بعد شيكاً يأكلونه ، فهذا جمل تحسناً واقعاً للمصير الإنساني . إن الالتفات إلى الماضي معناه الإيمان بالأفضل» .

لكن ، إذا كنت لا تغفل المستقبل بل أراه ، وأصدر الحكم على ما أمامي ، لا عجل ما عجل ... ماذا سيكون رأي المجنون في ٢ هل يتشوق قريني المسكين حقاً بالطائرات والكهرياء ؟ أطفاله في باريس ، في زمان إزرا ، وسوف يصدق أنه في الجحيم . إن ما أراه قدماً ضرب من الطباب بالنسبة له ...

(«مجنون إزرا» . ٤٠٨ - ٤٠٩) .

وكما ربط أراجون في القصيدة بين مأساة المجنون ومأساة غرناطة ، يربط ، في الزمان ، بين مأساة غرناطة والأزمة الحديثة : بدأت المأساة مع سقوط غرناطة ، وامتدت إلى الحرب المالية الثانية ، وعام ١٩٤٠ بصفة خاصة ، وحرب الجزائر . هكذا اتصل الماضي بالحاضر ، وتحول الشعر من مجرد ترثي إلى طريقة مبتكرة لقراءة التاريخ :

«في رنقة ، لأول مرة ، ألقى اللهب من السماء على مدينة البشر» ألقى ذلك الخطر الذي تتحدث عنه السورة الخامسة والعشرون من القرآن .. أكيب هذا وأنا أترثي في باريس التي خلت لعمري ، في هذه الساعة التي سقطت فيها أول رصاص من السماء ... إن رنقة

ينتقل من النسي إلى اللاتسي ، من واقع الحياة الماضوية ، إلى الواقع الذي يغير العالم الخارجي ، فهو يرى أن التفسير الصحيح للأحداث هو التغير بينه . والملاقة بين النسي واللاتسي علاقة عضوية بين عليا وأرجون في مستوى عال . نجد أولاً زمن الحياة الذي يمضي :

«أصبح جيذاً نزيه الزمن
لدرجة أنني أرى في كل لحظة آخر لحظة
ويتحول الزمان بين أصابعي الزجاجية
وعند ركني إلى عثة قاسية» .

(«مجنون إزرا» . ص : ٣٣٢)

والتعبير الفسيولوجي عن الزمان تعبیر واضح ظاهر ، يشتمل في علامات محسوسة تدل على نشأة الحياة التي يرفض الإنسان التسليم به ، وإن كان يفرض نفسه عليه فرضاً ، ونذكر من بين الأشكال التي يتخذها هذا التعبير ، الحوار الذي يجري بين الشاعر وعارضه الباليه - وهو أشبه بالفرح - الذي يقترح تصوير شيخوخة المجنون الأندلسي على عتبة المسرح . يرد أراجون عليه في القصيدة بقوله :

«أنهم أفهم لكن ما الحاجة إلى إظهار الشيخوخة ، يكي الرجل المعجز
الذي يمكن أن يكون هنا بطريقة مجرّمية واقفاً شاباً وجيلاً جداً ...

إذن الشباب ذاته فكرة نسبية للغاية »
قد تكفيك الإشارة إلى ذلك خصائص يضاء كبيرة غير منتظمة فوق وجه خال من التجاعيد ...

(«مجنون إزرا» . ص : ١٨٦)

والشيخوخة حقيقة لا يسلم بها المرء إلا بصعوبة :

«أشعر بأن النظرة الضائعة ، وضفوف الكف
وجفاف الوجنة وذبول البشرة وهذه الوصفة المبكرة
علامات الحياة قبل عيش الحياة وتنازل النظرة
وأصواماً في الأمر هو مع ذلك ما نحلمه إزراه لتأيا الروح
السابقة لأوانها» .

(«مجنون إزرا» . ص : ٢٧٤)

هكذا تنتقل من الحقيقة المادية إلى حقيقة أخرى معنوية ، وتصبح شيخوخة الروح حكايات سائفة لشيخوخة الجسد .
ونجد في «مجنون إزرا» طيبياً فيلسوفاً ، تغلغل أراجون أنه يعالج المجنون المشتبي في مغارة الفجر ، بعد سقوط غرناطة . يقول الطبيب .

«لا ينبغي أن يبدو لنا تغيرات قيمة الزمن كما تبدو ، أي تصورياً فلسفياً لا يستطيع أن يفهمه العامة : يشعر كل منا بهذه التغيرات في

عام ١٤٨٥ لا تبعد نظري عن أوزان أو عن غرناطة . هنا ، طورت النار التي اختصرها فكر الإنسان ، لأول مرة ، لكن ، نعلم براءة الحياة ، من السماء . مها قلتم لي أن حريق وندة يشبه حريق هيروشيا ، فهو مجرد يوسيف أمام الشمس ...
(مجنون إلزا . ص : ١١٦) .

وفي مرآة غرناطة التي تنعكس حاضرتنا ، تبين أن أول وآخر مغامرة يمكن أن يقوم بها الإنسان في عالم الواقع هي مغامرة الحب . هكذا يشهدنا أراجون على مأساة أصيلة كانت في الماضي ، ويتطلب على المسافة التي تفصل بين الماضي والحاضر ليخوض بنا في واقع زماننا . وتكون ، وراء كل هذا ، أزمنة فجر جديد يرى الشاعر نوره ، وتستند مغامرة الزمن إلى رؤية جريئة قام بها شاعر جن بعب إلزا .

وإذا كان المستقبل الذي حلم به الجنون لم يأت إلا بالويلات والحروب ، فهذا لا يعني أن أراجون شاعر مشائم . فالمستقبل عنده يظل قيمة إيجابية مرتبطة بالنور والأمل ، والأفضل ، والمستقبل هو الذي سيشهد حكم الرجل والمرأة معاً . وتصور عن كل هذه المعاني قصيدة « رؤية المستقبل » :

أتكلم معك وتبرهن مني
أبئك وتطرين
عيناك في مكان غير مكاني
فليك ملكته كلمات أخرى
ولي الحاضر الأعمى
أياي أيام مطر
أتكلم معك وكلك
مع أحلام هناك
تبرهن مني وتسلكن سبلاً
لا تعرفها عطاشي
أبئك وأعشى
ما تسمعه بعيداً

ماذا تريد يا حبيبي
ولا أسمع في أن أراه
ماذا تقول هذه الأصوات
البعيدة بحيث لا أسمعها
تقول لك أنت التي لا تؤمن إلا بما
ولا أغرى على ترك صلي

هذه الحياة تنتهي
يا حي يا مطلق الوحيد
من أجلك تشرق شمس
لا أحق لها
هذه الحياة طويلة قصيرة
يا حي لها ودا الأسلام
اللذ ليس أبني
اللذ ليس مجالي

لا أستطيع الوصول إليه
حتى في نهاية الحياة
ما المستقبل
أجهل ذلك وصرفته
تقوين لي أشياء غامضة
على أعصاب الأزمنة المتيرة
وقبل الورود لا تكون
أشجار الورود إلا براصاً
يزدهر كل شيء حيث تحطين
يا إلزا التحولات » .

(مجنون إلزا . ص : ٩١ - ٩٢) .

الزمان إذن هو البطل الرئيسي في القصيدة . أما بقية الشخصيات فتمثل في غرناطة ، والجنون ، وإلزا . قلنا إن مأساة غرناطة تنعكس مأساة الجنون ، وإن سقوط غرناطة يتفق زمنياً مع موت الجنون . أما إلزا ، فشخصية توجد بالقلع الذي يجري به الحديث عنها . وبما أن الشاعر الجنون لا يكف عن ذكرها ، يكاد وجودها في القصيدة يعادل وجوده . والجنون هو همزة الوصل بين حاضرتنا غرناطة ومستقبل إلزا على مستوى آخر ، تخصص شخصية قيس العامري ، الشاعر العربي العاشق . وهو في الوقت نفسه صورة من الشاعر أراجون ذاته . ومن ثم ، نرى أن الجنون هو الشخصية المحورية في القصيدة .

والجنون شاعر عجوز - بعكس قيس الحقيقي - يقول مالا يفهمه ، ويعتبر آخر الشعراء الذين تحدثوا عن الحب والقبل . لكن هذا الشاعر لا يتم بالبحر أو القافية ، ولا يفهم إلا معنى الكلمة القاصي كسكين مشحون يمرره تحت رموشه » . (ص : ٢٤) . وهويتها بقدم إلزا ، وتتغنى بحبه لها في غرناطة القرن الخامس عشر ، كما يذكر سلفاً مأساة العاشقين اللذين سيفرق بينهما الزمان في القرون المقبلة . وشخصية الجنون هذه ليست جديدة . فلقد سبق أن جاء ذكرها في كتابات أراجون . وأعلنت عنها آخر أبيات « إلزا » :

« عندك سئمع تحت نيرة المجلبان
في الكلمات الصبياء صرعات الجنون
سئمع لحي لك الشجار ازدهار
شجر الورود البشري الكبير ... »

(إلزا . ص : ١٧٥)

لكن غناء الجنون هنا يطو أكثر مما علا في « الشعراء » ، و« إلزا » ، و« الرواية التي لا تكتمل » . ويتخذ نيرة هاذية سامية ، ويعبر عن حب كبير شامل ، ملك على الشاعر قواده ، وعرضه للتهديد والحظر . أما جنون قيس فيكن في حبه لإلزا حباً جماً ، وتنتهي بالمرأة والرجل ، قبل أن يمين زمانها . لهذا ، يسخر منه الجميع .

وجدير بالذكر أن حب المجنون تحول من حب الله إلى حب المرأة . ويرى أراجون أن في هذا خروجاً على الدين ، وعلى العادات ، التقاليد الموروثة :

« إنه كالقولي الذي لا يعرف الطريق إلى الحجر الأسود
ويصه بهادته إلى امرأة غريبة على الإسلام
لذا لا نحرم جنونه الذي لا يفسر
ويقطع الصلة بكل قواعد الحب المنطق عليها .
(« مجنون إيزا » . ص : ٥١)

لكن حب المجنون يظل تصوقاً ، أقرب إلى العبادة ، كل ما هنالك أن للمريد قد تغير :

« إذا أردت التحدث إلى هذه المرأة ، وأنى فرق بين الصلاة والغناء ،
لن أنسى حين تحت ستر الدين وأظواهر بتوجيه ما يعود إلى هذه المرأة
إلى الله ...
(« مجنون إيزا » . ص : ٥٤ - ٥٥)

ويعطى المجنون للمحبة أجمل الأسماء لاختيار بينها ، ويجعل منها عقداً ليوم واحد سرعان ما تنقيه ... وهي أيضاً القبلة التي يتجه إليها بصلاته .

وكما يتبع المتصوفون إلى الكمال بتأملهم الذات الإلهية ، يتطرق المجنون إيزا ، بحبه لها وتصوفه ، ويكتسب ذاته من خلال هذه العبادة :

« إنها القصة هنا لفة ذاتي على الأكل
واسخروا مني لقد توصلت إلى ذلك ، ...
(« مجنون إيزا » . ص : ٣٩٧)

هكذا احتضف أراجون باسم المجنون ، قيس ، وجعل منه إنساناً جن بحب امرأة يخاطبها وكأنه من المتصوفين . لكنه أدخل تغييرات جوهرية على الأصل : إيزا مجرد اسم امرأة يشفقها المجنون بحبها لأنها نشأت من خياله . والحب حب طهرى ، لكنه متجه إلى المستقبل لا الحاضر . وغير أراجون أيضاً في زمان القصة ومكانها ، وجعل من قصة المجنون صورة من قصة شعب ويلد ومدينة « ومن ثم ، ربط بين العالم والحاضر ، وجمعت القصيدة أقرب إلى الملحة التاريخية . وإذا كان أراجون قد اعتمد على الإطار العام لقصة معروفة ، فقد أتى بمعالجة مبتكرة ، هي قراءة ذاتية وموضوعية في تاريخ إسبانيا العربية الإسلامية .

من الناحية التاريخية ، المجنون على حق في إيمانه بالمستقبل ، والسعادة . والحب . يقول أراجون في هذا الصدد ، في حديث له مع ف . كريكيو :

« مجنون غرناطة الذي عاش في القرن الخامس عشر ، رجل تكون فكره وفقاً للمناقشات الفلسفية التي دارت في العالم العربي في الفترة السابقة ، حيث كان الرأي أن الأسرار ملك لله ، وأن الله يكشف عن بعض الأمور للبشر . لكن الفلاسفة العرب الذين استندوا إلى الفلسفة الإغريقية - التي لم تكن معروفة إلا قليلاً ، والتي كشفتوا عنها للآخرين - رأوا أوراى بعض منهم على الأقل أن التضم هو بالذات تقدم الإنسان على الله ... وكان المجنون يرى أن هذا التضم سيهيئ الظروف المناسبة لتكوين ثنائي المرأة والرجل . إذا استمر ... »

هذا يرغم أن مأساة العالم الحديث وانعكاسها في الوعي البشري بدأت في غرناطة ، عام ١٤٩٢ . وربما كان هذا سبباً إضافياً لاختيار أراجون لهذه المدينة وتلك الفترة .

وكلاً من الوقت ازداد هذان المجنون خطورة ، وازدادت المأساة قوة وعنفاً :

« عندما اقرب المجنون من الأزمنة التي يعبر فيها الإنسان ، تملكه تعب شديد لأن عدد الأشياء التي لا تفهم كان يزداد بدلاً من أن يقل كما تصور دائماً ... »

كان يبدو أن التطلب على السرطان وحرث الأرض بلا حواف أكثر إلحاحاً من تكوين ثنائي الرجل والمرأة ، وانغاذ توازنه كمحرك لذلك المجتمع الجديد الذي زاد الخلق منه .

تملك قيساً تعب بالغ . وإذا كان قد رأى الفرق بين الأوقات التي عاصرت وأدوات عصره ، فهو لم يتركه ، فما يبدو ، أي تغيير في أمراض عصره الأساسية . وتملكه القلق : لأن زمان إيزا قد آن ، ولأن المرء يقل علماً كلما تعلم . ولأن الألم ، والموت ، لم يتغيرا ، أعد يخاف عليها ...

(« مجنون إيزا » . ص ٣٩٤)

خاف المجنون عليها ، كما خاف أراجون على إيزا تريبوليه ، في زمن الاحتلال الألماني ، وكما خاف عليها دائماً ، وعلى حبيبها . ولكن الخطر كان أكبر هذه المرة : فهو خطر الإبادة النووية الذي يمتح على قصيدة غرناطة ، وكأنه سحب حاصفة صيدية تتجمع غيومها في سماء زرقاء صافية .

المراجع :

- J. Sur : «Aragon, le réalisme de l'amour» Paris, Editions du Centurion, 1966.
Y. Gindine : «Aragon, Promoteur Surréaliste». Genève, Droz, 1966.

- L. Aragon : «Le Fou d'Elsta», Paris, Gallimard, 1963.
C. Haroche : «L'idée de l'amour dans le Fou d'Elsta et l'oeuvre d'Aragon», Paris, Gallimard, 1966.

للكتاب و الإخراج
المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

● مصحف الشروق المفسر الميسر

● في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

● المعاجم والموسوعات

● كتب التراث

● الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

● السلاسل العلمية للشباب

● أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

دار الشروق القاع ١٦ شارع جواد حسني هاتف: ٧٧٤٨١٤ / ٧٧٤٥٧٨ / ٧٧٤٨٢٧
95091 SHOROK UN (تلفون) ٧٧٤٨١٤ / ٧٧٤٥٧٨ / ٧٧٤٨٢٧
SHOROK 20175 LE : ص.ب : ٨٠٦٤ هاتف ٣١٠٥٩٦٣١٠١ / ٣١٠٥٩٦٣١٠١ : دعوته / تلص : 20175 LE

ألف ليلة وليلة

في المسرح الفرنسي

هيام ابوالحسن

قصص ألف ليلة وليلة لدرجة قديم الدهر ، ويكاد يكون من المستحيل حصر الأعمال الأدبية التي استقت مادتها من هذه الحكايات ، والتي لجدها لى الآداب الشرقية والغربية على السواء ، في صورة روايات وأشعار ومسرحيات ، أو قصص تحكي للأطفال ، أو مجرد حكم وأمثال . لذا فقد رأينا أنه من الأفضل أن تقتصر على غزو ألف ليلة وليلة لبلد واحد هو فرنسا ، وظهورها في فن أدلى واحد وهو المسرح .

ظهرت أولى المسرحيات الفرنسية المستقاة من ألف ليلة وليلة في أوائل القرن التاسع عشر ، أى في تلك الحقبة التي أعلن فيها الكتاب الفرنسيون لورثتهم المرتبطة بالرومانتيكية ، وتدفقوا على الشرق ، مهد الحضارات ، ومهبط الوحي على شهرزاد . وكانت ألف ليلة وليلة حينئذ في نظر الغربيين رمزا للشرق الأسطوري ، على الرغم من أنها كانت في الشرق نفسه مجردة عن الدوائر الأدبية الرسمية .

شهرزاد رقتنا ورقبة بنات بلدها من سيف الجلاء ، وهذبت أخلاق شهریار ، فحول من طاغية متعشش للدماء ، إلى زوج عظيم وحاكم عادل ، وعاقل رفيق برباطه ؟

إن قصص ألف ليلة وليلة ديجيتا وأثرها أفلام الكتاب والناسخ على السواء ، وتناقلها ألسنة الخاصة والعامة والمخترفين من الرواة على مرّ العصور . ويوجد فيها الكبير والصغير ، ولطيف والأحمق ، والغنى والفقر ، متعة فنية لا تضاهى ؛ فهي تجمع بين العامية والفصحى ، وبين الشعر والنظم ، وبين السجع القليل والنثر الأدبي في زين سهولة الحديث وصق الفكرة . فإذا ما تجاوزنا الشكل إلى المضمون ، ودلفنا إلى حناياها ، وجدناها تتعاطب العقل والقلب معا ، وتجذب السمع والبصر ، وتغلي الروح والخيال يوما أحسن أغلى إن قلت إن ألف ليلة التي حار المؤرخون في تحديد منشأها ومصادرها وتاريخ

لقد ظلت ألف ليلة وليلة في الشرق العربي جزءاً من التراث المنقول شفاهاً حتى بداية القرن التاسع عشر ، وكان كثير من أهل الأدب والمثقفين يرتابون في قيمتها ، على الرغم من شعبيتها الضخمة . أما في الغرب فإنها احتلت منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة مرموقة ، لانضمامها إلى مكانة الإلياذة والأوديسة . ومن هنا كان إقبال الكتاب عليها ، واتخاذها مادة لإنتاجهم . ولكي تفهم هذه الظاهرة من ظواهر الأدب المقارن لابد أن تعود إلى الوراء لتتبع ألف ليلة وليلة في شكلها ومضمونها ، وشعده نظرة الشرق إليها ، ثم نصحبها في رحلتها إلى الغرب . أو بالأحرى إلى فرنسا ، وتكيفها مع اللوق الأدبي ، وتغلغلها في المسرح الفرنسي .

إن ألف ليلة وليلة غنية عن التعريف ، فمن منا لم يقرأ في آونة ما من حياته ، جزياً أو كلياً ، تلك الحكايات التي بفضلها أنقذت

ظهورها إلى حيز الوجود ، قد حوت بين حفتيها كل الأنواع الأدبية التي عرفتها الإنسانية منذ فجر التاريخ ، إذ نجد فيها التيار الواقعي الذي يصف الحياة بجلوها ومزها ، شهزاد تدلف إلى قصور ذوي الجاه لتتحدث عن بلخهم ، ثم تطرق بيوت الفقراء لتصور رقة حالهم ، كثيراً ما تنطرف في هذه الواقعية حتى تصل إلى ما يمكن أن نسميه بالبطيحية ، فلا تنجم عن وصف مناظر منكرة ، ولا تنوع عن ذكر أنفاظ نايتوتو صلاب بالمشاعر ، وتثير الأشجان أو الهلوسة ، مثلاً بفعل هوميروس وزولا .

أما قصص الأسفار فتصلنا على أجنحة سحرية إلى الهند والمندالينغ والتوصيف في بلاغة ومبالغة الأخلاق والصادات ، والمخاضات الزواجية والمتجات الحرفية ، والمخوقات الحقيقية والكائنات الخرافية مما حدا بنقاد الغرب إلى اعتبار ماركو بولو حفيداً من أسفاد السندباد ، وقارنوا بين أسفار الرحالة الشرق ورحلات جاليليو الشهيرة ، كما قارنوا بين البلاد الأسطورية التي زارها السندباد وتلك التي تنقل بينها أوليس ، وترجم بها هوميروس في ملحمة الحالدنين . وكثيراً ما يتسم هذا اللون من القصص بالخيال الجامع والغريبة المهيبة في تصوير البقاع والكائنات والمخاطر والأحوال التي يتعرض لها الأبطال . ونحن إذا أننا الفكر فيها وجدنا بها لأساطير الماضي التي تدور حول الآلهة الشمسية والقمرية والنارية ، آلهة الخير والشر ، آلهة مصر وبابل وأثوس وما بين النهرين .. الخ . وحكايات ألف ليلة تخرج من سباتها لتلهم شخصيات وأدواراً جديدة ، وتتكيف مع روح العصر ، ومع المعتقدات والمخترعات التي تسود ، وتصل إلى ملائكة طاهرة ، أو مرده وشياطين مهلكة ، تساعد هؤلاء وتخلد ذلك ، وتقطع آلاف الأميال في لحظات كالبرق الخاطف ، وتخرج الكنوز اللطيفة من مكنها في البر والبحر ، تحيل العمران خراباً وإخراجه قصوراً ، وتأتي بالخرافات والمعجزات التي تغير الأواب . وقد يكون هذا هو السبب لوصف البعض هذه الحكايات بأنها ضرب من الخرافات ، ولكنها في الواقع تشبع غريزة التطلع لمعرفة المجهول واستشفاف الغيب والتحقيق في أفاق بعيدة تخرج الإنسان من واقعه ، مها كان هذا الواقع جميلاً أو كئيباً ، شأنها في ذلك شأن ما نسميه اليوم بأدب الخروب من الواقع .

ويخرج الواقع بالخيال ، والتطرف بالاعتدال ، في القصص العاطفية التي لم تترك لونا من ألوان الحب إلا دكرته بليخاز أو إسهاب . وما من شك في أن بعض هذه القصص - وليست كلها - تصور الإنسان عبداً لفرائه وشهوته ، وتلج على التواصي الحسية بوميتوس في وصف تفاسيلها بواقعية متطرفة ، أو قل بخيال جامع . ولكن البشر أنواع ، وفي كل زمان ومكان نجد إنساناً يعيش على الفطرة ، وآخر لا يريد مقاومة غرائزه ، وثالثاً يسمى لإشباعها بكل وسيلة . وهذه القصص الجريئة لا تختلف كثيراً عما أنتجه الأدب الغربي منذ ظهور التيارات التي تدعو الإنسان إلى التحرر من كل قيد يفرضه عليه المجتمع بتقاليد ، والتي حُرِّفَتْ فيها بعد فأدت إلى مآرته اليوم من تحرر طالع وفوضى ضاربة جعلت الإنسان يرتقى أحياناً إلى مصاف الحيوانات .

ومن المؤلف حقاً أن هذه الحكايات طفت على ماعداها من قصص عاطفية ، شاعرية ورومانتيكية ، تنفي فيها شهزاد بعذاب المحبين ، تلك التي يمكن أن يتدرج بعضها تحت مايمسى بالحب العذري ، ذلك الموى الفتاك الذي يذهب بجياة الأبطال ، كما طفت أيضاً على القصص الرمزية التي نرى فيها البطل يجتاز الأحوال للوصول إلى عبوية نائية صعبة المثال ، وحيث تتلاحق الرموز في هذه القصص كما يحدث في شعر التصوف أو المشق الإلهي . وأصدق مثال على ذلك قصة الحسن البصري .

إن أبطال قصص الحب يعبرون عن المشاعر والأحاسيس المتنوعة التي تميز النفس البشرية ، شأنهم في ذلك شأن نظراتهم في الآداب الشعبية والكلاسيكية ، منهم من يعاني من الغيرة أو الحقد ، ومنهم من يلذو رقة وحناناً ، منهم المخلص المثالي ، ومنهم الغادر المرائي ... منهم من يتالك مثله ، ومنهم من يقضي دون نيل مناه .

ولما كانت الأسفار والحب هي المحاور الرئيسية التي حاكت شهزاد حولها قصصها الساحرة يربأنا الكثير من الأسر الشرقية المحافظة عَرم على أولادها ، خاصة الفتيات ، قراءة كتاب ألف ليلة وخشية أن يتسبب العذوى ، فينقلها وراء لذة الحب ، ويتعلموا أساليب المكر أو يشترى الرجال ويفادروا الديار أضف إلى ذلك أن الشرق يستويه جمال اللفظ وروصانة الأسلوب وسحر البيان ، في حين أن ألف ليلة لا صحم عن استخدام الأنفاظ العامية أحياناً هو التراكيب الزكيكة المبتذلة ، كما هو الحال في الروايات الشعبية أياً كانت ، مما حكم على هذا الكتاب بالنقي من دائرة الإنتاج الأدبي الرسمي ، وإن ظل متداولاً على ألسنة الرواة الذين حفظوه من الفصاح .

هذا ما كان من أمر ألف ليلة وليلة في الشرق العربي إلى أن قررت لطبعة الأيمرية بالقاهرة نشرها في مطلع القرن التاسع عشر ، فكان هذا اعترافاً بالقيمة التراثية لهذا الكتاب الذي سبقنا الغرب إلى الإشادة به . ففى وكيف اكتشف الغرب هذه القصص ؟ وأي مصر لقيت في أوروبا ؟

تدل الدراسات التي تناولت الأدب الشعبي الأوروبي في العصور القديمة والمصور الوسطى على أن القصص والأساطير لم تكن من التجوال بين الشرق والغرب منذ الأزل . كان يحملها التجار والملاحون ، والغزاة والفاغنون ، وحجاج بيت المقدس ، والباحثون عن ذهب أفريقيا ، وحرير الصين ، وتوابل الهند ، وخطوط جواهر . وبفضل هؤلاء وأولاء انتقلت أسطورة إيزيس وأزوريس إلى اسكاندنايه ، وترجم شعراء التروبادور للتجنولون في فرنسا بالحب العذري وشهادة القوراس ، وتسربت إلى أوروبا القصص الرمزية التي كتبها يديها على ألسنة الطيور والحيوانات ، والتي قلدها القلوبين في خرافاته ، وبضها موجود بالفعل في ألف ليلة . وتدخل أبطال ألف ليلة وليلة وعظوماتها الخرافية وماياتونه من خوارق بما تحكيه الأساطير اليونانية والرومانية والأسرار الكهنتوية المسيحية ، وانصهرت عناصر جاءت من هنا وهناك في بوتقة الحكايات الشعبية التي تتحدث عن الجان والمعجزات وتروى مغامرات الأبطال في بلاد العجائب .

وعلائهم الذين قرضوا أسس الملكية ، فإن أديابه وفلاسفته ذكروا حصونا لم تكن أقل مناعة واستبدادا ، وهي حصون الكلاسيكية ، فواكبت الثورة الفرنسية ثورة أدبية هي الرومانتيكية، وأعلنت بحث عن مصادر وحى جديدة عارخ حدود القارة الأوروبية ، فاستباحتها الشرق ببساطته الأليّة بعبقريته الروحية ، وحياته الراحدة التي لم تكن قد عرفت بعد الفلال والاضطرابات . وفي عام ١٨٠٠ وفي وجه التحديد أعلن فريدريك شليل في «الأثينوم» Athenaeum ميثاق التحالف بين الشعر والمعرفة ، ونادى بالترجمة صوب الشرق للبحث فيه عن «ة الرومانتيكية» . وكانت معرفة أوروبا بالشرق قد تجاوزت - حينئذ - مجرد المعلومات النظرية التي تكتفيا القراءة ، وتحولت إلى اتصال مباشر بعد أن استولت إنجلترا على الهند ، وأسّس ولم جنوس وزافه في البنغال «رابطة كلكتا» التي أصبحت - فيها بعد - «قاعة الجمعية الآسيوية» المعروفة ببحوثها عن الشرق ، والتي تعددت فروعها في القرن التاسع عشر ، فعمت معظم البلاد الأوروبية .

وفي فرنسا بصفة خاصة ازداد التحمس للشرق ، خاصة بعد الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨) التي فتحت أمام الفرنسيين آفاقا حضارية لم تكن تخطر لهم على بال . وفي الوقت نفسه زاد الإقبال على مدرسة اللغات الشرقية في باريس ، تلك التي حاضرها ونجّرها منها الرعيل الأول من المستشرقين الفرنسيين .

استفادت «ألف ليلة» من هذا التحمس الجامعي للشرق وأسراره ، فأصبح لا يمر عام دون طبعها كليا أو جزليا ، أو نشر قصص متفردة منها في صياغة جديدة . ولم تعد «ترجمة» جالان التنس الوحيد للتيادل ، بل سارع للمستشرقون في فرنسا وإنجلترا وألمانيا وغيرها إلى انتقاء بعض القصص وإصدارها في ترجمة علمية ، تتمشى مع المفهوم الرومانتيكي الذي يسمي إلى إبراز الطابع المثلّي والخصائص المميزة لكل بلد على تعاقب الأزمان والأجيال . ونذكر على سبيل المثال - أن كازيميرسكي قام بترجمة أمينة لبعض سور القرآن الكريم ووضع قاموسه الشهير ، وأصدر ترجمة دقيقة لقصة «أنيس الجليس» التي تتميز بأسلوبها الرفع وكثرة ما فيها من الأشعار (١٨٤٦) ، وأتبع نهج شرنو الذي نشر عام ١٨٥٣ بمفرده قصة «شمن الدين ووزر الدين» وقصة «جودر الصياد» بالاشتراك مع تيرى . ولأتت حكاية «دليلة الحطالة» التي تروى لأعياب الشطاز نجاحا مساحقا ، وترجمها شرنو عام ١٨٥٦ ثم أُرجمه عام ١٨٧٩ . ولن يتسع المقام لذكر كل مناسر من ألف ليلة وعنها طوال القرن التاسع عشر ، ويكفي أن نتصفح بيليجرافيا فيكتور شوفان التي صدرت في ليج (١٩٠٠ - ١٩٠٥) لتلوك مدى الاهتمام بالشرق العربي .

كان من الطبيعي - إذن - أن يقبل الأدباء على قصص ألف ليلة ليقبسوها في إنتاجهم ، كما حدث من قبل بالنسبة للقرائ الكلاسيكي ، وكذلك بالنسبة للقصص الديني والأساطير والموضوعات التاريخية التي عالجها الرومانتيكيون . وأولى القصص التي تناولها المسرح الفرنسي هي قصة «على بابا والأربعين حرامي» .

وفي أواخر القرن السابع عشر حدث كشف كان نقطة تحول في تاريخ ألف ليلة ومصريها . فقد عزر المستشرق الرحلة أنطوان جالان على مخطوط عربي قديم لهذا الكتاب فقرر نقله إلى اللغة الفرنسية . وكان جالان من أساتذة الكوليج دو فرانس ومن المشيعين بقواعد المدرسة الكلاسيكية التي تقوم على مراعاة الذوق واللباقة ونجاشي المبالغة . ومن هنا جاء رد فعله حيال القصص الجريئة مثالا لمخوف الشرقيين منها ، ولكنه أدرك قيمة الكتاب، ولم يحكم عليه بالموث من جراء عيوب يمكن علاجها . قام هذا المستشرق بعملية «تطهير» للنص من الشوائب التي حلفت به على مرّ القرون ، واختار من القصص ما يتناسب مع ذوق الجمهور ، ثم «فرنس» ما انتقاء مثلا فعل كورني وراسين عندما عالجها بالفرنسية وواقع المسرح اليوناني والروماني . وقاما بعملية «فرنسة» لأبطال العصر المظليستي .

ظهرت ألف ليلة وليلة بالفرنسية فيها بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٧١٣ ، وسرعان ما توالى طبعاتها ، وكتب الأوروبيون على ترجمتها إلى لغاتهم الجرمانية والسلافية واللاتينية ، وأخذ المستشرقون ينقبون عن مخطوطات وكتب قديمة مماثلة ، ينقلونها من الفارسية أو الهندية أو العربية إلى الفرنسية ، فظهر كتاب «ألف يوم ويوم» ، وه مائة ليلة وليلة ، وعمد الكتاب الفرنسيون إلى تقليد هذا السلون فظهرت سلسلة «قصص الجان» Le Cabinet des Fées ، وألف كريبيون الابن مجموعة من القصص وصفها بأنها تترية أو آسيوية .

ثم تحول الشرق إلى قالب يصب فيه فلاسفة القرن الثامن عشر آراءهم التقدمية ، ويتذود عير بمساوي عصرهم التي أدت إلى اندلاع الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، ويدعون - عن طريقه - إلى الإصلاح المنشود . ونذكر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر «الرسائل الفارسية» (١٧٢١) للكتاب مونتسكيو ، و«صادق» و«زوبيا» لثولتير..... الخ .

وعلى ذكر ثولتير فهو - رغم تنجبه وسخريته من الشرق وتقاليده في أكبر من موضع - يصور - في كتاب Voyage de la Raison رحلة وهمية في بلاد «ألف ليلة» . ينتقل أثناءها بين الهند والصين وبلاد الفرس والقسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية آنذاك ، ويقارن بين نظمها وبين ما يعبه على بلاده ، فهو يستغل هذا الإطار الشرقي ليعبر عن ضيق الفرنسيين بالفتنات الباهظة التي تقوم بها الدولة ، والتي تعطي غرائب تفرس على الشعب وتغلّ منها الطبقات «المميزة» ويأدى ثولتير - في كتابه - بجمل المواطنين سواسية في الحقوق والواجبات ، وإيجاد توازن بين الجريمة والعقاب وإلغاء التعذيب ، واحترام ملكية رب الأسرة وعزّز زعمها . ويتذ فلسوف الثورة الفرنسية يحكم بجمع بين السلطين الدينية والدنيوية وهو أمر لم تعرفه البلاد التي قام «عقل» ثولتير برخلته إليها .

وفي أواخر القرن الثامن عشر اندلعت نار الثورة الفرنسية ، وكان ذلك إندبا يزوال الملكية السليمة . وإذا كان غلاخفة ذلك القرن

«الفن» الذي لإشبع ، والذي نراه في المسرحية الفرنسية يتصرف بشكل يتنافى مع تجربة الرجولة والشهامة الشرقية ، فهو الذي يطرد على بابا من مسكنه ، ولا يتردد في الانضمام إلى اللصوص الأبريين كي ينجو من القتل ، ثم هو الذي يشي بأبن عمه على بابا في نهاية المسرحية .

والتناقض بين شخصية على بابا وشخصية قاسم يوازيه تناقض آخر بين رفيقتهما . أما مرجانة جارية على بابا الكرم ففى مثال للإخلاص والتفاني ، لاهم لها سوى إسعاد سيدها ، وهى شديدة الحب لك به برغم فقره ، بينما زبيدة زوجة قاسم لا تعنى سوى ثروته . وقضولها هو الذى يؤدى إلى الكارثة التى تذهب بمجاعة زوجها فى النص العربى ، وإلى تحوله إلى لص وجرمانه من هويته فى النص الفرنسى .

وهذه الشخصيات - وإن كانت تقوم بأدوار رئيسية متأللة فى القصة العربية والمسرحية الفرنسية - تنطوى على اختلاف كبير فى تصرفاتها وفى ردود أفعالها . ويرجع هذا الاختلاف إلى البيئة التى أنتجت هذه الشخصيات . وكلا النصين «واقعي» على طريقته ، ولكن شتان بين الواقعية الشرقية البدائية والواقعية الغربية الفاضحة ، وكذلك بين الواقعية التى تتحملها القصة كنوع أدبى ، وتلك التى تتقبلها الكوميديا الاستعراضية .

ومرجانة - فى النص العربى - تتصرف بوجشعة بدائية ، ففى عندما تكشف مؤامرة اللصوص الخبيثين فى الجرار تصب عليهم زيتا مغليا فيموتون حرًا . ولا تختلف مرجانة - فى هذا الإطار - عن بعض الشخصيات النسائية الأخرى فى ألف ليلة ، تلك التى لا تتردد عن الانضمام الوحشى فنى سبي إليها ، وذلك عن طريق السحر أو الخضاء أو القتل . إنها ترد الطوان بمنته ، أو بما هو أشد ضراوة . وهذا العنف البدائي قد شد ييكسرى بكور مثلا فصرخ على الخصلة به فى الميودراما التى أشرنا إليها آنفا ، خاصة أن الميودراما الرومانتيكية تخرج بين القبح والجلاء وبين العنف والرقة ، وتلجأ إلى استشارة الجماهير بالمشاهد الدامية . أما الكوميديا الاستعراضية ففى على العكس من ذلك ، تستهدف إشاعة البهجة والحيور . ولذلك يخلع المؤلفان كل الأحداث الدامية ، فاللصوص لا يقتلون قاتنًا أو يمزقون جثته لتثليل به ، بل يرق له قلب جلاده فيفرونه . بعد أن يشترط عليه أن يبيع نأ موته ، فيتكرر فى نص وينضم إلى العصابة . وفى نهاية المسرحية تكفى مرجانة بتسليم اللصوص إلى العدالة بدلًا من قتلهم .

وإذا كانت هذه التغيرات قد أضمت دور مرجانة ، فهناك تغيرات أخرى أعطت أبعادًا جديدة لدور على بابا وقاسم وزبيدة وزوجته . فهذه الشخصيات يستخرجها الراوى العربى من «بيئة ذات نظام اجتماعى بسيط ، يستمد فيها الفقير على التحطيط والفنى على التجارة . ولقد أضحت القصة الأصلية أية تفاصيل عن نوعية تجارة قاسم أو مدها . فقد يكون قاسم من التجار الرحل بأو صالجب حائوت صغير ، يعيش فى مجبرة من العيش دون أن يصل إلى حد البورخ . وبعد موته يضم على بابا أرملته «زبيدة» إلى أسرته التى ينتهى دورها

وكلنا يعرف قصة على بابا الحطاب مع أخيه الطاع والأبريين لصا ، وكيف نهب على بابا كثرهم قبل أن يلاحقوا حطهم على يد مرجانة المكارة . ولكن قد لا يعرف البعض أن هذه القصة لا وجود لها فى أى طبعة من الطبعات المرجعية الأساسية لألف ليلة ، بل هى من تلك القصص التى أضيفت إلى الطبعات الحديثة . وظهرت أول ما ظهرت فى ترجمة جالان الفرنسية . وأول من اقتبسها للمسرح الفرنسى كاتب من جنوب فرنه هو جيلبير ييكسرى بكور (١٧٣٣ - ١٨٤٤) الذى صاغ منها ميودراما رومانتيكية عام ١٨٢٢ . وبعد ذلك بعشرة أعوام (١٨٣٣) تناول الموضوع نفسه أوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) ، وهو من أنصعب الكتاب المسرحيين الذين عرفهم القرن التاسع عشر . فقد نشر بمفرده أو بالاشتراك مع غيره حوالى أربعين مسرحية ، وخمسين مسرحية ، منها الدراما والأوبرا والفودفيل والأوبرا كوميك . وبالرغم من أن ييكسرى بكور كتب ميودراما بيتنا وضع سكريب «على بابا» فى قالب فودفيل ، لكن هناك صفات مشتركة بين المسرحيين ، وأهمها المعالاة فى إثارة المشاعر ، وفى تصوير يؤس على بابا ، وشراسة اللصوص ، وجو الغاية المحف ، ثم بلخ على بابا والتعب «الشرق» الذى يربط فيه . وهذه المبالغات الرومانتيكية التى لم يصحها حق فى الفكرة ، أو فى تحليل الواقع والشخصيات ، أدت إلى ضياع هاتين المسرحيتين فى طى النسيان . وذلك عكس ما حدث للأوبرا كوميك الاستعراضية التى ألفها عام ١٨٨٧ أوبرت فانلو (١٨٤٦ - ١٩٢٠) مع ولم يوزنان (١٨٣٢ - ١٩٠٧) .

وتتكون المسرحية الفرنسية من ثلاثة فصول وغالب لوحات . ولناظ أن المؤلفين غيرًا كثيرا من تفاصيل القصة العربية ، وأدخلوا تعديلات على الشخصيات الرئيسية . فيبدو على بابا حطابا مسكينا لا شريك له فى الحياة سوى جاريته مرجانة . وقاسم ابن عمه وليس أخاه . وهو تاجر كبير تعاونه زوجته زبيدة فى إدارة متجره الذى يضم الكثير من المبالغة . وتدر التعديلات حول ثلاثة محاور رئيسية هى : محور التناقض ، ومحور الواقعية ، والمحور الاستعراضى الذى يستمد اعتيادا كبيرا على الطابع الشرقى .

إن التناقض من المقومات الرئيسية لأية مسرحية . وقد أبرز بيرسون دوره فى المسرح الكوميدي بالذات ، صد وضع كتابه الشهير Le Malade (١٩٠٠) . وللتقصد هنا هو التناقض بين الشخصيات والأوضاع التى توجد فيها . والتناقض - هنا - واضح من البداية إلى النهاية : التناقض بين يؤس على بابا مثلا وبلخ قاسم . ولإبراز هذه النقطة خصص الكاتبان اللوحة الرابعة لأمهات «كوتج على بابا» . ولم يكتفيا بذلك بل سرعان ما ألقيا به على قارعة الطريق ، وقد صدر حكم بطرده وبيع أثاثه الرث وترويه البالية . بعد أن حيز من تسليد الإحراج . أما قاسم فيشهد مسكنه برفاهه ، وكذلك متجره المكتظ بالضائع المتنوعة . وهذا لتجبر له وظيفة مسرحية أخرى منسوبة إليها فى بعد .

ويصاحب هذا التناقض المادى تناقض معنى مكملى . إن طيبة على بابا «الفقر» ، ورضاه بما قسم الله ندمًا على ما حطع قاسم

أما الحياة الخاصة فتتركز في اللوحين الأخيرين حيث نتخل مع «البسدة» على بابا إلى مسكنه الجديد، ذلك الذي أمهأ المؤلفان الفرنسيان «قصر شهرار» ولوليد من أن نروه هنا بأن النص العرفي يكتفي بالإشارة إلى أن على بابا عاش بعد العصر في يسر إلى آخر أيام حياته، ولكنه كان يتحاشى جلب الأنظار إلى ثرائه فيفض عليه الحاكم الغاشم وسيله ماله وساجه. ولكن هذه الحقيقة الاجتماعية التاريخية غابت عن ذهن فاولو وبوزناخ، أو فضلا التصحية بها في سبيل المتعصر «الاستعراضى» الذى يحدد على المبالغة في تصوير البذخ الشرقى وحياة اللذات، ويرى الجمهور على بابا مسترخيا على إحدى الأرائك، متكئا على الوسائد، شحيط به القبان، وترقص عند قدميه الجوارى الحسنان. وهو منظر يذكرنا بلوحات أنجر Ingres ودولاكروا De la Croix ويوم ترف مرجانة إليه يتلأأ القصر بالشموع والقناديل، وتنبث رائحة البخور المطور في أرجاء الدار، وتخال العروس في أبهى حللها وحليها، وهكذا يعيش لجمهور ليلة من ليالى ألف ليلة.

أما المسرحية الثانية المكتوبة من ألف ليلة فهي «لوكتُ ملكا» Si Ferais Roi، وهي فانتازيا شعرية كتبها عام ١٨٥٢ أدولف ديترى (١٨١١-١٨٩٩) ووضع موسيقاها أدولف آدم (١٨٠٣-١٨٥٦).

وهذه الأوبرا مأخوذة من قصة لم ترد في الطبقات الأساسية لألف ليلة شأنا في ذلك شأن «على بابا»، ولكن الغرب عرفها عن طريق ترجمة جالان الذى نشرها تحت عنوان «النائم البقطن»^(١)

ونظرا لأن هذه القصة لا تمتح بشهرة «على بابا»، فسنعطى لها تلخيصا سريعا نتمد عليه فيما نقتده من مقاراة.

ورث أبو الحسن عن أبيه مالا طائلا قسمه شطرين، وقر أن يتق نصفا، ويحفظ بالآخر لولاجه به تغليات الأيام. وما إن مر عام واحد حتى أنفد أبو الحسن نصف ماله مع أقران كان يتبرهم أصدقاء، فلذا بهم يعرفون عنه عندما كلف من اللهو والإسراف! عندئذ قرر أبو الحسن ألا يصادق أحدا، ولكنه كان في حاجة دائمة إلى تديم بؤس وسخته، فكان يخرج كل مساء إلى شاطئ جبلة، ويتنظر إلى أن يجد عابر سبيل يتوسم فيه الخير، فيدعوه إلى داره ليقامه عشائه، ولأمر بعد ذلك مها حدث من شأنه أن يتعلق به! وفي إحدى الأمسيات يتصادف أن يكون عابر السبيل الذى وقع عليه الاختيار هو هارون الرشيد نفسه، وقد خرج متكررا على عادته لاستطلاع أحوال الرعية.

وراحت هارون الرشيد صيحة أنى الحسن، فسأله عما إذا كانت له أمنية عزيزة يود تحقيقها، فأجاب بأنه يتقن أن يصبح حاكما يوم واحد حتى يخلد الولى الظالم وإمام المصالح الذى يأتيه كلما سمع الأذان والموسيقى تنبث من داره، ويبدعه بأن يتقن به، ويضطره إلى دفع مبلغ من لئال نظير صسته. ويقرر هارون الرشيد أن يلقى أمل رفيقه، ويثني في كفه بمادة عذرة، ويأمر بحمله إلى قصر الخلافة. وعندما

عند هذا الحد. أما المسرحية الفرنسية التى أبرزت. يؤس على بابا وثرأ قاسم كما قلنا، فإنها أرادت أن تغير بصورة هزلية عن عذاب الفقراء والمعدمين من المال الذين خرجوا إلى الحياة، دون أن يتعلموا أية حرفة أو مهنة (مثل على بابا)، فوقوا ضحية استغلال البرجوازية الفنية (التي يمثلها قاسم)، تلك البرجوازية التى تطردهم من ديارهم وتغندهم على النذر القليل، وتستكثر عليهم أى رزق إضافي. أما زبيدة فهي تمثل نوعية من نساء الطبقة البرجوازية، التى تطمع في السلطة والمجاهة، ولاتتورع عن اتخاذ أية وسيلة لتحقيق مأربها، حتى لو انتهت بها الأمر إلى الأبحار في عرضها. ونحن نرى هذه الأرملة لطروب - غداة «وفاة» زوجها - تذهب للقاء على بابا وتزاوره عن نفسها طمعا في ثروته، كما أنها لا تستحي من محاولة الإيقاع ببعض صبية المتجر في جبالها لئلى سوى لحة الحسية. ولعلاقة بين هذه الصور وألف ليلة، ذلك لأنها تتبع من المجمع الفرنسي الذى زاد فيه الإحباط والبلش والاحتلال بعد حرب ١٨٧٠، تلك التى دارت رحاها بين فرنسا وألمانيا. وقد عرفنا كتاب المدرسة الطبيعية الذين صوروا الحياة وعلى الطبيعية، إميل زولا في قصصه، كما ألع عليها أنطوان مؤسس «المسرح الحر» في إخراجه مسرحيات معاصرة من أمثال هنرى بيك. ومن الجدير بالذكر أن زبيدة تشترك في كثير من الصفات مع بطلة «الباريسية» التى كتبها مؤلف المسرح الطيبي هنرى بيك، وكذلك مع «نانا» بطلة قصة إميل زولا. وقد كان ولم بوزناخ مولما بقصص إميل زولا فاقبس للمسرح قصص «الحمار»^(٢) L'Assommoir. و«ناتان». ولأشك أنه كان يفكر في ناتان سانية باريس، عندما رسم ملابح شخصية زبيدة. ونحن نعتقد أن فاولو وبوزناخ خرجا عمدا بالقصة من محيط الدار، حيث يدور كل شئ في تكتم، وبناء على اتفاق مسبق، إلى الشارع أو إلى متجر قاسم لإعطاء صورة كاريكاتيرية للصراع بين أفراد مجتمع طبقى بعيد المال واللمعة، وتدخل فيه السلطة لتصرة القوى على الضعيف، كما حدث عندما طرد قاسم على بابا من مسكنه باسم القانون وتأييد من رجاله.

وإلى جانب هذه الواقعية التى تشمل في متجر قاسم أو «السوق» حسب التعبير الوارد في النص الفرنسي، فإن هذا المتجر يندم الجانب الاستعراضى الذى سبق أن قلنا إنه المحور الثالث للتدخلات الداعلة على النص الأصلي، وإليه يحدد اعتيادا أساسا على تصوير الطابع الشرقى.

ونجد الطابع الشرقى في ديكور التابلوهات التى تصور الحياة العامة والحياة الخاصة في الشرق حسب مفهوم الغرب لها. أما الحياة العامة فتتخل بها في السوق الذى يضم إلى جانب الحوانيت باعة متجولين يتنقل كل منهم بضيافته، واللارة الذين يتخالون في ملابس «شرقية» مزركشة زاهية، ويوحى المسرح بالمرج والمرج الذى يميز السوق «الشرقية». وهناك متجر قاسم الذى يموى كل عجب وغريب من قفاني المطور إلى أكياس التوابل، وسلال الفواكه التى لا تفرها الزبة الفرنسية، والأقشة المطرزة بخيوط من ذهب وفضة، إلى جانب الطنائس والسجاجيد وغيرها من نفائس الشرق التليد.

أصحابها . ومثلما فعل أبو الحسن لا يكتفي زيفوريس بالانتقام من أعدائهم بل يكتفي - أيضا - أسباهم فهو يرسل مائة قطعة ذهبية إلى اخته التي كانت خطوبة لصديقه الصياد بيفياري ولا يجد مهرا . كما يأمر بتوزيع بعض الأموال على رفاقه الصيادين ، فيحصل كل منهم على عشر قطع ذهبية .

وإلى هنا نجد أن النص الفرنسي لا يستمد كثيرا من النص العرفي . لكن الجزء التالي يتضمن تعديلات جوهرية ترتبط بالتيارات الأدبية ، أو بالأحداث التاريخية والاجتماعية المعاصرة لهذه الرواية . ويأمر زيفوريس بعقد مجلس الوزراء ويستمع إلى تقاريرهم فتأكد لديه شكوك كانت تساوره بشأن « الأميرة قدور » ذلك أنه - أثناء عمله كصياد - كان يرى سفينة تقترب من الحدود . وكان قدور يرسل الصياد بيفياري خلسة للملاقاة هذه السفينة وتبادل الرسائل مع ربانها . وعندما يتقرب زيفوريس من بحانة قدور يجد أنه ليس أجبر منه بالأميرة نيبيا ، فيصرح لها بحبه ويأمر في نفس الوقت بجشده القوات للدفاع عن الوطن ، وإقامة العرس للاقتزان بالأميرة نيبيا . لكن الملك يتدخل في هذه اللحظة فيعطي الصياد شرابا مخدرا . ويأمر بإعادته إلى كوخه .

ويستيقظ زيفوريس في مسكنه التواضع فتلبس عليه الأمور ، وتحاول أخته أن تبهكه وتقننه بأن ما حدث كان مجرد « حلم » . ويعتقد الصيادون أنه قد علقه ولكن جنون زيفوريس كان من النوع العاجئ وقد أنقلعه منه مجي الأميرة نيبيا التي سمت إليه بنفسها لتشرح له ما حدث ، بعد أن تأكدت أنه متقلدا للحقيق ، وهي تفصح له عن حيا وتفضيلها له .

ويقرب العدو من البلاد في هذه الأثناء، فيجد الجيش على أمية الاستعداد بفضل أوامر زيفوريس الذي أماط اللثام عن المؤامرة التي كان قدور يديرها للاستيلاء على العرش . ويشترك زيفوريس في المعركة ويخرج منها كالحل بالفار ، ويندر العدو . فيكافئه الملك على بساتنه بتزويجه من الأميرة نيبيا

عرضت هذه المسرحية عام ١٨٥٢م ، أي في أعقاب ثورة عام ١٨٤٨ . وإذا كانت الثورة الفرنسية قد أطاحت بالملك والنبلاء ، وأعلنت الحرية والإخاء ، والمساواة القائمة على المزايا الشخصية للمواطنين أي كان أصلهم ، إذ لا فضل لنبل على فقير إلا بالكفاءة والوطنية - فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر ظل حافلا بالصراع بين الملكية والنبلاء من جهة ، والسلطة الحكيمة الجديدة والبيروقراطية وعامة الشعب من جهة أخرى . وحيث إن الأدب مرآة للجموع فقد رأينا الأدباء يصورون - في مؤلفاتهم - هذا الصراع ، وينادون بتسطيح الحواجز الزمنية الزاوية بين الطبقات ، ويندبون بنبانية « نبلاء » لا يورعون عن التآمر مع العدو الأجنبي لحماية مراكزهم أو لاسترداد مكانة لا يستحقونها . ونذكر - على سبيل المثال - موقفا مشابها لموقف زيفوريس ، نجده في مسرحية روبيلاس لتيكتور ميجر : روبيلاس الحارس الأمين والخدام المطيع الذي لاحسب له ولائيب ، ذلك الذي يأتي منتكرا لحضور مجلس الوزراء في قصر ملكة أسبانيا التي كان يحيا في صمت ولا يكشف عن جشع

يقيق أبو الحسن من غفلته يعامله الجميع معاملة السلطان ، ويدعوته « أمير المؤمنين » فتصور أن أمه قد تحقق ، ومرعان ما يأمر بجلد الوالي وإمام المسجد . ومرة أخرى يضع هارون الرشيد الخطر في كأس أبي الحسن ، ويأمر بأرجاعه إلى بيته . وعندما يقيق المسكين يذو ويصر على كونه « أمير المؤمنين » . وتعتقد الأسرة أن به مسا من الجنون ، فتحمله إلى البياستان حيث يقف عشرة أيام ، يستعيد خلالها هدوءه ، فيعتقد أن الأمر كان مجرد حلم .

وبعد عودته إلى داره يعلم بما أصاب الوالي والإمام فتحدث له بلبلة ، ويرتاب مرة أخرى في أمر نفسه . غير أن هارون الرشيد يتدخل ويكرر نفس التجربة ، ويحمل أبو الحسن إلى قصر الخلافة ، وعندما يقيق هذه المرة يشرح له أمير المؤمنين ما حدث له كي يتفهم من هواجسه ، ثم يخرجه على صفقه وكرومه بأن يزوجه من الحارثية الخاصة بالسيدة زبيدة ، ويصله من خاصته .

هذه هي القصة العربية . أما المسرحية الفرنسية فهي تعتمد على الموتيقات ، والأوهي رغبة إنسان من عامة الشعب في أن يصبح ملكا ليحقق أمنية عزيزة عليه . وتحقق الأمنية بالطريقة نفسها ، أي بفضل تدخل الحاكم نفسه ، وعر البطالن بالبحرية نفسها ، ويتنقلان من حال إلى حال بين ليلة وضحاها . ويؤدي الانتقال المفاجئ بكليهما إلى الجنون أو الذبول . ثم يتضح الأمر ويال البطال منتهى أمه .

وبالرغم من هذا التشابه الأساسي تختلف المسرحية الفرنسية اختلافا بينا عن القصة العربية . فحادثا تدور في جزيرة جاوة (وليس في بغداد) ويظهر صياد فقير يدعى زيفوريس ، أتقد من الفرق شابة جميلة ، وقع في هواها من أول نظرة ، كما يحدث عادة في الأدب الشعبي ، ولم يكن يعرف عنها شيئا ، لكنه احتفظ بنماذج كتلكار هذه الواقعة . وعندما علم أنها ليست سوى الأميرة نيبيا ، وأنها من بنات عمومة الملك ، يتنق على علا شأنه فيها كي يصبح أملا لها . ثم ينال الصياد على الشاطئ بعد أن كتب على الرمال : « أه لو كنت ملكا » .

ولتأثر رقادته يمر موكب الملك والأميرة نيبيا معه ، فيرى ماتشيه الصياد على الرمال ، ويقرر أن يحرق أميته ، ويأمر بتقديره وحمله إلى القصر (مثلا فعل هارون الرشيد) .

ولكن الأمير قدور الذي يحب الأميرة نيبيا كان قد أمر زيفوريس بعدم إفساء السر ، نظرا لأن الأميرة كانت مصرة على الزواج من أنقلها ، ولكنه يعرف من الصياد تفاصيل الحادث ، ويأتي للملك فيطلب يدعا ، وتقبل نيبيا الاقتزان به على مضض . ويقيق بعد ذلك زيفوريس ، ويعد نفسه في القصر الملكي يعامل معاملة « الملوك » فيصرف بشكل يتفق في بعض النواحي مع تصرفات أبي الحسن ، ولكنه يختلف عنها في نواحي أخرى مهمة . وهذا الاختلاف هو الذي يحدد نهاية المسرحية . ويأمر زيفوريس بجده حارس الشاطئ الذي « يتجر في العدالة » ، ويستغل وظيفته في السطو على رزق الصيادين ، وهو يأمره بأن يرد ماذهب من أموال إلى

وهذا التصير أقرب إلى الحقيقة فاسم نيبيا قد يكون مشتقا من نيبزيس ربة الانتقام والعدالة الإلهية عند الإفرقيين التي تحمي نظام الكون ؛ أما زيغوريس فهو اسم الإله الذي يبل تلك الريح اللطيفة التي تأتي من الغرب هوائا تبث السمع في رقبها . ويستل هذا الإنسان الطيب النيل «العدالة» من الماء ، وينقها من الفرق ضحيمة ، وتصره على «القدر» المعادي .

وأيا كان التصير الواقعي أو الرمزي الذي يمكن أن نعطي لهذه المسرحية ، فيمكن أن نذكر - هنا - أن نقاد العصر قد أجمعوا على أنها جلبت الجمهور بطلانها الشرقي وألحانها العذبة ، التي تتشبع مع بساطة الشرق وسحره ، بأغانها وأشعارها الرقيقة التي ترتج بالحب والنصر والسعادة .

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية عرضت في ١٧٧ حفلة عام ١٨٥٢ ، ثم انقضت بعد ذلك تقريبا ، ولم تتأود الظهور إلا في عام ١٨٩٩ . وكان لظهورها من جديد أسباب سذكها بعد قليل ؛ لأنها ترتبط - مباشرة - بالمكانة المرموقة التي أخذت ألف ليلة وليلة عتلها حينئذ في الأدب الأوروبي بشكل عام ، والفرنسي بشكل خاص .

وفقد شهد عام ١٨٩٩ ضحية أديبة دوى صداما في كافة أرجاء أوروبا ، عندما خرج جوزيف شارل ماردوروس بترجمة جديد لألف ليلة ، تختلف تماما عن ترجمة جالان ، وأطلق عليها «أو ترجمة حرة كاملة لألف ليلة وليلة» . وماردوروس كاتب فرنسي (١٨٦٨ - ١٩٤٩) ولد في القاهرة ، وعاش بين مصر وسوريا ولبنان حوالي ربع قرن ، فتشبع بروح الشرق الإسلامي ، وتحدث العربية منذ نعومة أظفاره ، واستمع إلى الرواة وهم يقصون حكايات الأدب الشعبي ، ثم رحل إلى فرنسا حيث أتم تعليمه الجامعي ، وعمل - بعد ذلك - طليبا في السفن التجارية ، مما أتاح له زيارة أفريقيا وآسيا والشرق الأقصى ، حيث جمع صورا وانطباعات وقصصا أدجها فيها أسماء الترجمة الفرنسية الكاملة لألف ليلة . وكان ماردوروس من تلامذة ستيفان مالارمي مؤسس المدرسة الرمزية الذي شجبه صسلى المصطفى في ترجمته . وكان مالارمي شديد الإعجاب بقصص القانتازيا ، وخاصة الشرق منها . وقد أعاد صياغة «قصص الهند القديمة ولساطيرها» التي نشرتها صبرى سور عام ١٨٧٨ ، كما ترجم لشعار إدرجار آلان بر الذي كان من مشايخ الأدب الشرق . ول كننا الحائزين أجمع القناد على أن نص مالارمي أفضل من الأصل . وكان مالارمي يمث أصدقاءه وأنشام مدرسته على تجديد الأدب وإثراء اللغة الفرنسية ، عن طريق الترجمة والانتباس من الآداب الأجنبية ، ويرى أن مترجم الأدب لابد أن يكون أدبيا في لغة الأم التي ينقل إليها . ولذلك يجد كثيرين من أنصار مالارمي وتلاميذه «يترجمون» ، أو «يقبسون» - بالأحرى - عيون الأدب العالمي ، ومنهم من اتخذ من الشرق مادة لكتابه ، مثل أناتول فرانس مؤلف تأسيس غانية الإسكندرية وقديستها ، ويير لويس الذي تبنى في «أفروديت» بالجمع السكندري المينيسى ، وأندريه جيد الذي له صلات إنسانية وأدبية

الوزراء وخيانتهم . وعندما تعلم ملكة أسبانيا حقيقة أمره ، وتلمس نفسها مدى بلبه الحقيقي وهو غيره ، رغم تواضع مركزه ومنشئه ، لا تردد في تفضيله على «نبلاء» ليس لهم من البلب إلا مظهره . ولم ؟ ألم يصبح نابليون ، الضابط البسيط ، إمبراطورا بفضل كفاءته ودانت له عروش أوروبا التليدة رغم حداثة سنه وتواضع أصله . وهكذا نسمع أدولف دينري في ختام مسرحيته يقول بلسان الملك موجهها حديثا إلى الأميرة نيبيا :

«إلى أتيلك يزوج / جعله انتصاره ورضائي عنه / جنديا بك»

وإذا كانت هذه التخييلات ترتبط - كما قلنا - بالأحداث السياسية والتاريخية والاجتماعية المعاصرة ، فهناك تبدلات أخرى أدخلها دينري على النص غشيا مع التيار الأدبي . وأول ملاحظة لنا في هذا الشأن ترتبط بما قاله المؤلف المسرحي في مقدمته . فهو لا يشير إطلاقا إلى النص العربي بل يصرح بأنه اقتبس مسرحيته من قصة هندية . وليس من المستبعد أن تكون هناك قصة هندية مشابهة . ومع ذلك فنحن نرجح أن يكون هذا التصريح تابيا من اتهام أدبي وفلسفي جعل الهند في ذلك الوقت قبلة الأنظار . فكثير من الفلاسفة والأدباء الذين رفضوا فكرة الدين كانوا ينادون بالعودة إلى دين طبيعي ، بعيدا عن الديانات السابوية الثلاثة . ومؤلا قد استوهم الفلسفة البوذية وعقيدة تناسخ الأرواح القائمة على فناء المادة وبقاء الروح التي قد تتحد مع الطبيعة . وأدولف دينري بالذات كان مولما بالشرق الأصفي ، وقد خلف مجموعة من التحف الشرقية القيمة ، أوصى بإهدائها إلى الدولة . وهي مازالت محفوظة حتى الآن في متحف يحمل اسمه . ومن المحتمل - أيضا - أن يكون الكاتب قد تصور أن قصة ألف ليلة وليلة نفسها من أصل هندي ، أو أن يكون قد نقلها صمدا إلى جاوة ليصور الحياة البدائية في ذلك البلد النائي ، ويردد مع أهله الألتشيد والإبنالات للإله «براهما» . ضف إلى ذلك أن حياة الصيادين كانت - في ذلك الوقت - من الموضوعات الأدبية المحببة ، خاصة منذ أن ترم بها الشاعر لامرتين في قصة «جرازيل» (١٨٤٩) .

لقد كثرت - في ذلك العصر - القصص والأشعار المستقاة من الفلسفة الوثنية الكلاسيكية أو الهندوكية أو الفارسية أو الفلسفة المصرية القديمة . وقد حاولنا تتبع هذا الخيط لنرى ما إذا كانت هذه المسرحية تتضمن تفسيراً رمزياً ، يتشعب مع هذا الاتجاه ، خاصة أن بعض النقاد رأوا في نوم زيغوريس على الشاطئ واستيقاظه في القصر تعبيرا عن «الموت الصوفي» ، الذي يرى الصوفي أثناء الحياة الآخرة التي تنتظره بجلها وروفتها ، وعندما يصحو يحتضن بذكري هذا الحلم فيسمى ذاتيا كي يحقق - في الحياة الدنيا - أمهلا أخيرة - تهوله لأن يستحق الحياة الآخرة التي وعد بها ، ورأها أثناء ميته «الموتقة» . ولأنك أن هذا التصير يعتمد على ماشر وتقتد عن تلك التجربة الصوفية التي كانت تجري في بعض المعابد البوذية ، والتي تتحدث بعض النصوص الميرفوقية - أيضا - عن إيجراتها في معابد إيزيس . وإذا سلمنا بهذا الأساس الصوفي يمكن - أيضا - أن نضم المسرحية إلى طائفة للمسرحيات التي تصف الصراع بين الخير والشر

والشرق يضيئ المكان عن سرها ، والذي كان من أشد المتحمسين لألف ليلة وليلة .

وإذا كان كتاب أوامير القرن التاسع عشر قد غيزوا بلون خاص من الكتابة عرف بالأسلوب الفني ، فإن ماردوروس يبع في هذا النوع ، إذ نقل من العربية إلى الفرنسية صوراً واستعارات وأمثالاً ، في جملة موسيقية تحاكي السجع العربي ، كما تأخذ في الوقت نفسه بما أسماه الرومانتيكيون « الانسجام للقلد » ، ذلك الذي أنضجوا فيه اختيار الألفاظ للجرس والأنغام التي تنبث منها عند التلوين بها ، فجاء الأسلوب مقلداً أو محاكياً للموسيقى . وأسلوب ماردوروس يحاطب الأذن والعين معاً ، فهو يمتاز بمهارة فائقة في اختيار الأكران وطبقاتها ومدلولاتها ، وإلقاء الضوء أو الظلال على بعض التفاصيل ، تمثيلاً مع مفهوم المدرسة التأثيرية أو الانطباعية التي كانت لاتزال سائدة في الرسم والموسيقى ، والتي اعتمدت عليها الرمزية اعتدداً كبيراً . أنصف إلى ذلك أن ماردوروس أدخل على ألف ليلة عناصر أدبية شائعة ، تسير مع اتجاهات المدرسة الرمزية مثل للدولات الأسطورية ، ومغزى الطلسم ، وإبراز كل ما يتعلق بالسحر والشعوذة ، ودفع الشرق ويذخه ، وتلقائية الشرقيين في القول والفعل . كما ألح ماردوروس على التوسل الجزئية في بعض القصص ، وأغنى على قصص أخرى مسحة صوفية لم تكن فيها أصلاً ، بل إنه حول الكتاب إلى روبرتوار للقصص الغريبة ، وأدبع فيه قصصاً حديثة وبغالية تركيبة وقاسية ، أعاد صياغة الكثير منها على طريقة المارابيه ، وبشكل يجعلها تتشبي مع الفلوق الأدبي والتيارات الفنية في عصره . ولنا - هنا - بسيل التطبيق على كتاب ماردوروس الذي لا يمكننا بأية حال من الأحوال أن نعتبره « ترجمة » ، فهو عمل أدبي ضخم اعتمد جل الأحداث ، ولا أقول كله ، على ألف ليلة ، وسرعان ما غول بفضل أسلوبه الفني ومادته الغزيرة إلى مصدر وحى وإلهام للأدباء والفنانين .

ولقد أصبحت شهرزاد وقصصها حديث الساعة منذ عام ١٨٩٩ ، وأطلق اسمها على القصص والأشعار والروايات المستقاة من ألف ليلة . وفي مجال المسرح - أو فنون المشاهدة بشكل عام - انصب كل الأعمال الفنية على شهرزاد ، باستثناء مسرحية غنائية واحدة هي « معروف الإسكافي » التي كتبها ماردوروس وتلويقاً ، وسوف تناولها أولاً كي لا تقطع بعد ذلك حبل الحديث عن شهرزاد

وهو معروف الإسكافي من الحكايات المشهورة التي طالما استمتع بها الصغار والكبار . وتتلخص القصة في أن معروف الإسكافي يفر هارباً من وجه زوجته فاقلة التي جعلت حياته عذاباً مقيماً . وفي الطريق يباغته سيل من الأمطار فيلجأ إلى منزل مهجور . ويسمع - وحينئذ - استحبابه وشكواه فيأتي لتجده وينقله إلى مدينة عيطان . وهناك يلتق معروف بتاجر ثرى من أصحابه فطلوته هو على القاهري ، الذي يرحب بمرحوف ويعطيه مالا وكساءً ويقيم له لأهل البلد مديناً أنه تاجر غني ، ينتظر قافلته التي تستصل من القاهرة عملة بكل بديع وغريب . ويصدق الجميع ذلك ، خصوصاً أن معطاه يتفق بغير

حساب ، ويتصدق على الفقراء رحمة بهم . لأنه أدرى الناس بيئتهم . ويعلم السلطان بأمره فيزوج من ابنته ، بوعزم ممانعة الإسكافي الذي يطلب من السلطان أن يترتب حتى تصال القافلة . وغر الأيام ، وينفذ صبر السلطان ، خاصة أن معروف يستمر في إصطافى المال على الفقراء . إلى أن توشك الحزاة على الإفلاس . ويطلب الحاكم من ابنته أن تسأل زوجها عن القافلة ، وعندئذ يصير معروف تزوجه بكل شيء فتصمعه بالحرب لاثنا عيه ونحشي عليه بطش ألياً . ويرب معروف بيناً تغير ابنة السلطان أباهاً بأن زوجها ذهب مع رسول أمه من القافلة . وأنه سيحود بها عاً قليل .

ويتدخل القدر مرة أخرى لإيقاظ الإسكافي الطيب ، إذ تقوده قدهاء إلى حقل فلاح يستضيفه . فيشرح معروف في مساعلة الفلاح ويحث له الأرض ، وفجأة يصطدم الحشرات بعقبة تتوق مساره . فيحاول معروف انتزاعها ، فإذا به يتزع بلاطة تحفي سردياً والسردياب به كتر . والكتر له حارس . والحارس في خدمة صاحب الحانم ، والحانم يأخذ معروف فيأمر الخادوم بإعداد القافلة الحرافية التي يعود على رأسها إلى عيطان .

ثم نحى القصة لتزوي كيف عرف الوزير سر الحانم ، فأراد أن يستولى عليه وحمل العرش في آن ، ولكز . زوجة معروف تتدخل وتسرد الحانم ، وتتخذ زوجها وأهلها . ثم تحضر فاطمة من القاهرة وتكرر محاولة الوزير الفاشلة ، فيدخل ابن معروف ويتخذ أباه ويقتل الحانم ، ثم يعيش الجميع بعد ذلك في سعادة ورفاه حتى المات .

هذه هي قصة معروف الإسكافي ، وهي من القصص القليلة التي لا تجد فيها أي عنصر جري . وقد يكون هذا سر شهرتها والإقبال على ترجمتها ونشرها في الطباعات المخصصة للشباب في كثير من البلاد . وهي أيضاً ما كرم أخلاق معروف جعل زوجته « النيلة » تحبه وتفت إلى جانبه وقت الشدة . ويذهب فيه للإنسانية واعترافه بالجليل إلى أن يساعد الفلاح في عمله ، مما أفضى به إلى اكتشاف الكثر . وإذا كان الكثيرون ينحون على ألف ليلة بالوهم لأنها تؤكد صورة للإنسان المسلم للآقدار . فهذه القصة ، شأن شأن رحلات سندباد ، تدفع دغماً بساطتها إلى المخاطرة والسعي في أرض الله الواسعة بحثاً عن حياة أفضل ، وعدم التصوف من المستقبل المجهول ، مصداقاً للآية الكريمة « قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا » . أنصف إلى ذلك أن قصة معروف مع الفلاح الذي يبد الكثر في أرضه تحريف شعبي لقصة المزارع بأبائه الثلاثة ، وهي القصة الرمزية التي كتبها يديداً للنحس على العمل والكفاح . وتناولها - من بعده - الكاتب الفرنسي لافونتين . حقا إن معروف عاش حياة رغدة في قصر السلطان ، لكنه استيقظ فجأة ليجد نفسه مهدداً بالقتل . ولم تأت القافة « المنتظرة » ، إلا بعد أن شرع يعمل ويكد . وبحث الأرض

التي تجود بكنوزها الدفينة على من يعرف كيف يتعمدها .

غير رجعة لا ينتظر حتى يحمله الجبان على أنجسته إلى خيطان ، بل يحتل أول سفينة تغادر الميناء دون تفكير فيما قد يأتيه من الرياح أو للراح ! وعندما تفرق السفينة بتشتيت الإسكافي بلوح خشبي يحوله إلى زورق نجاة مظا فضل من قبله السندباد . وهكذا تذكر المسرحية السنطازرة بمقطوعة « البحر والسفينة » التي تضمنتها سيفونية شهرزاد لريمسكي كورسكوف والتي طبقت شهرتها الآفاق في ذلك الحين . ويتجنب الكاتب الفرنسي بهذه الوسيلة تكرار تدخل الجبان الذي نراه يظهر في القصة المصرية أكثر من مرة ، لينقل معروفا من القاهرة إلى خيطان ، ثم من خيطان إلى الريح الحاروي ، ثم يعود به إلى قصر السلطان . وهكذا يظهر الجبان في المسرحية مرة واحدة ، ويتصرف دوره على اقتاذ معروف ، ونطاق القاطلة السحرية التي يعود على رأسها إلى خيطان . ويستخدم المؤلف الفرنسي الجبان استخداما كلاسيكيا ، يذكرنا بالمسرحيات الإغريقية التي يظهر فيها مبعوث النابئة الإلهية « Deus ex machina » عندما يتأزم الموقف . لينتقد البطل ، ويسمح للمؤلف بوضع نهاية سعيدة للمسرحية . والأحداث التي تشتمل عليها المسرحية بعد ذلك بكل ما فيها من صراع بين معروف ومناخيه وصاحبه ، لا تمنح المؤلف الفرنسي في شيء فهو يطفئها ، ويختم مسرحيته بعودة القاطلة التي يتفان الخرج في عرض ما تحويه من الفانس الباقية ، ويتحول المسرح إلى سيفونية من الأصوات والألوان والأخاف ، وتقام الولائم والأفراح ، ويشهد النظارة عرضا جلليا ساحرا ، ويرثم الجميع بقصة هذا الحب العجيب الذي جمع بين « الإسكافي وبنت السلطان » .

شاهد الجمهور الفرنسي هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩١٤ . فكانت بمثابة توديع وعطية لفترة امتدت من أواخر القرن التاسع عشر إلى قرب اندلاع الحرب العالمية الأولى ، وهي فترة سميت « بالعصر الجميل » لأن كل ما فيها من مظاهر الفن كان يشهد بالإقبال على الحياة وحسب الجبال والبحث عن آفاق شاعرية غاربة ، تمثلت في أحاديث « شهرزاد » . وطوال تلك الفترة ، وحتى فيما بين الحربين ، بل بعد الحرب العالمية الثانية أيضا ، نلاحظ أن كل الأعمال الفنية المتميزة من ألف ليلة ، فيها اختلاف نوعها ومضمونها ، تحمل عنوانا واحدا موسدا هو « شهرزاد » .

ولقد سبق أن أشرنا إلى سيفونية ريمسكي كورسكوف ، ونعود فنوضح أن هذا الموسيقى ألف « شهرزاد » عام ١٨٨٨ عندما كان مالا يرمي ومدرسته يشيرون بالشرق وسبحه الأخاذ . ولكن معرفة هذه السيفونية ظلت قاصرة على الخاصة ، إلى أن نشر ماردروس ترجمته عام ١٨٩٩ ، وعندئذ عرف كونشرتو لاجوديه سيفونية ريمسكي كورسكوف لأول مرة أمام جمهور عام في ١٨٩٩ / ٣ / ٥ . وتتكون هذه السيفونية من أربع مقطوعات مستوحاة من ترجمة جالان وهي : « البحر والسفينة (سفينة سندباد) » ، وقصة الأمير القلتري ، « والأمير الشاب والأميرة الشابة » ، و« عيد في بغداد » . وترتطم السفينة بصخرة مغناطيسية على شكل محارب من النحاس ، فتسقط .

هذه هي القصة المصرية لفظا ومعنى ، فإذا فضل ماردروس ينوي بها ؟ تتكون القصة من ثلاث مراحل : الأولى قصيرة نسبيا وتدور أحداثها في القاهرة ، وهي تتلخص في وصف شقاء معروف مع زوجته فاطمة ، أما الثانية فهي الفترة الانتقالية ، فترة انتظار القاطلة الوهمية ، وهي تدور في خيطان بين سوق التجار وقصر السلطان . والفترة الثالثة هي فترة « التي » المتكررة فنحن نرى معروفا يغادر المدينة بناء على نصيحة زوجته ، ثم يعود بالقاطلة ، ثم يتدخل الوزير لخطوة وينفيه قسرا بعد أن جرده من الخاتم . وتختطف المسرحية بهذه المقدمات أو المراحل الرئيسية ، ولكنها لتسجل عليها ثلاثة اختلافات مهمة ستوردها أولا ثم تسمرها وتوردها بعد ذلك

تبدأ للمسرحية ، شأنها شأن القصة - بتصوير حي لئوس معروف المادى والمعنوى الذي يضطره إلى الفرار . وهنا نجد أول اختلاف بين النصين ، فالكاتب الفرنسي يفضل أن يكون رحيل معروف نبرا . ولكن سفينته تسقط وتلقى به الأمواج على شاطئ خيطان . هذا هو الاختلاف الأول . أما الاختلاف الجوهري الثاني فهو يرتبط بقرار معروف خروجا من السلطان . وهو في النص الفرنسي لا يفر وحده بل يصحبه الأميرة زوجته التي تقرر - بشجاعة وجسارة - أن تضحي بنعم القصر ، لتتم بالحيرة في رحاب الطبيعة السخية ، وتقامس زوجها الإسكافي حياته المقبلة بجلوها ومرها . وأما الاختلاف الثالث فهو عبارة عن حذف لكل القائل والداسا التي يشهدها قصر السلطان بعد عودة معروف وقاطلة ، وصراع معروف وأهله ضد الوزير ، ثم ضد فاطمة زوجة معروف الأول ، وتدخل ابن معروف لإقناع أبيه من برائتها .

وترتبط هذه الاختلافات بعدة عوامل متباينة وإن كانت متكاملة ، أهمها تخافى التكرار والحشو . وهي أمور لا يستسيغها اللوق الأوروبي وإن كانت مألوقة في ألف ليلة . ثم عملية تحويل النص من قصة إلى مسرحية ، وما يتطلبه ذلك من ضبط في التفاصيل ، وتقسيم دلائل يرتبط بالبناء المسرحي نفسه ، وأخيرا اختلاف الهدف الذي يسعى الراوى (شهرزاد) إلى تحقيقه من جهة ، والمؤلف الفرنسي أو الخرج من جهة أخرى . ومن المعروف أن المسرحية يستغرق عرضها فترة زمنية محددة ، لابد أن تستغل في عرض الأحداث الرئيسية . في تسلسل حيويك وطبقا لخطوة موضوعية . ومن هنا جاء حذف كثير من التفاصيل التي تثقل النص العربي ولا تنفق - كما قلنا - مع اللوق الأوروبي . أضف إلى ذلك أن الكاتب الفرنسي لا يبتنى الوصل ، كما هو الحال في القصة المصرية ، وإنما يسعى إلى تسليق المترجمن بتمتة فنية ، تتماشى مع مفهوم الغرب من الشرق في ذلك الوقت . فالمسرحية الفرنسية تركز على بعض العناصر المشتركة مثل روح المخاطرة ، والبلخ الشرق الحزافي ، وتدخل الحواقر ، والشاعرية وبالسياسة التي تميز الأشخاص التلقائين الذين يعيشون على سجيبتهم . ويشيرون بالشباب والحياة غير آتية بالمستقبل الذي هو « بيد الله » . والواقع أن معروف في النص الفرنسي شفيد أشبه بسندباد ، فهو عندما يقرر الانفصال عن زوجته والرحيل إلى

وتأني شهرزاد أن يمسه الجلاد ، فتتزعج منه المتعجب ، وتعطيه لحبيبا الذي يقطعه ، ثم يمدد الحنجر في قلبه . وهكذا يخرج الموت دماء حيين فرقت بينهما الحياة والأبدان !

ويحي لنا أن تتأمل من سر هذا الإجماع على قتل شهرزاد في إنتاج تلك القصة . لاشك أن هذه النظرة السوداوية منمها أحداث الحرب العالمية التي اجتاحت كل مكان ، باشارة الدمار والحرب والشك في كل القيم الخلقية والروحية . ولكن عندما تنحصر موجة هذا التشاؤم ، بعد الحرب العالمية الثانية ، ترى البهجة تعود مع إنبلج فجر جديد ، وتأني «شهرزاد» أنسرى عام ١٩٤٨ يحملها إلى أوروبا كاتب ولد وشب في بلاد ما وراء الأطلنطي (أوروجواي) ألا وهو جول سورفيل (١٨٨٤ - ١٩٦٠) . وتتميز كتابات سورفيل الثرية والصغرية بالخيال والفاثا فيا ، ولكنه يعرف كيف يضغ طامعا إنسانيا على العناصر المخافة والخرافية . وهذا ما يجده في مسرحية شهرزاد التي تولد إنجاسها - لأول مرة - جان بيلار ، في إطار أثرى أسطوري هو قصر الباباوات في أفينيون .

وتتركز مسرحية «شهرزاد» - هذه المرة - على الشخصيات الأربع الرئيسية المعروفة : شهرزاد ، ديارزاد ، وشهریار شاه زمان ، ولكنها شخصيات مرفسة ، شأنها شأن قصر شهریار ، وبلاطه الذي يختلف اختلافا بينا عن القصور الساسانية والشرقية . ويعيش شهریار «الفرنسي» في قصره محاطا برجال البلاط وعمل رأسهم وزيره ويوتاه . لذلك فإن شهریار وشهرمان يعرفان شهرزاد وأنحبا معرفة تامة . ونحن نشاهد شهرزاد تتنقل في أرجاء القصر ، وتطالع في المكتبة الملكية ، وتتأقش مع الملك في أمور عامة ، خاصة قبل أن تصبح زوجته . وعندما تأتي الأمهات إلى القصر مدهورات ، باحثات عن بناتهن اللاتي اقترن بين الملك على التوالى زكا ما الحال في القصة الأصلية) ، تقرر شهرزاد وضع حد لهذه المأساة ، وهي التي تعرض على شهریار أن يتزوجها ! لكن شهریار يمنع في ذلك قائلا : إنه بفضل أن تصبح محبلة له . ويتعارض كل ذلك - بالطبع - تمارضا تاما مع تقاليد بني ساسان !

ويتزوج شهریار من شهرزاد التي تصطحب معها أنحبها زاد ، لتقوم بدورها التقليدي في طلب حكاية كل ليلة . ولكن النص الفرنسي لا يقترب من النص العربي إلا لينصد عنه . فها هو شهریار يبدو غير متراح لهذا الوضع اللاإنساني ، ويتأمل من المآثر التي يمكن أن تضطرب في صدر هذه الفتاة التي تشاهد حبها في صمت ، فيعرض على أنحبها الزواج منها ، وعندما يرفض شاه زمان تلبية هذا الطلب ، يرى شهریار - في رفضه - جرحا لكرامة ديازاد ، فيقرر أن يتخلها محبلة له كي «يواسيها» . وتقبل شهرزاد ذلك الوضع الشاذ في رضوخ «مصطنع» قائلا : «نحن جميعا ملك للسلطان ، شأننا شأن كل ما يضمه القصر من أنحب» .

أما شهریار نفسه فيبدو غير متراح لمسلك أنحب ، خاصة عندما يعلم أن هناك مؤامرة تحاك ضده ، وأن أنحب مشترك فيها ، فيصبر ساهرة تنقيه شراب الاعتراف . ليعرف سر بقاءه في القصر ورفضه الزواج من أنحب : زاد . وعندئذ يعرف شاه زمان اعترافا ملهلا ، فهو

هذا وقد وصف ريمسكي كورساكوف سيمفونيته هذه بأنها عبارة عن «حكايات من ألف ليلة» ، تجمع بينها وحدة الموضوع والموتيفات فهي مآثر سحرى ترى فيه صورا أسطورية ذات طابع شرقى . . .

و نحن نتعد أن هذا التعريف يطبق على كل الأعمال الفنية والأدبية التي ظهرت في تلك الفترة أيا كانت القصص والموضوعات التي تناولها . فها هو سيرج ديابلييف يخرج عام ١٩٠٦ بألبه «شهرزاد» ، الذي استوحاه من ألحان ريمسكي كورساكوف . لكنه اعتمد على أشعار ميشيل جورج ميشيل الذي يروى في أسلوب غثالى الرواية الانتحائية لألف ليلة - والمقطوعات الأربع - التي يتكون منها الباليه هي : «حزن السلطان» ، «وانتصار الزوج» ، «وهذه المحظية» ، «وهو مصرع شهرزاد» .

وعنى عن البيان أن هذا الباليه يصور قصر شهرزاد بما استوحاه من بزخ وفجور ، وهما المصهران الأساسيان ، والأطباع الأول الذي يخرج به القارئ من مطالعة اختصية ألف ليلة . ويدلو أن هذه الفكرة تسلطت على ذهن الكاتب ، لدرجة جعلته يخلط بين شهرزاد وغيرها من النساء الخائئات ، فهي تلقى حتفها في نهاية الباليه ، شأنها شأن الزوجة الأولى لشهریار ، وفي هذا ما فيه من إجحاف بحق الملكة العظيمة المتفقة التي ردت للمرة اعتبارها . والأثر من ذلك أن شاعرا آخر ، وهو راؤول جانيبوريج ، يعود إلى التفكير نفسها عام ١٩٣١ . ففي ذلك التاريخ قدمت أوبرا مونت كارلو وأوبرا شهرزاد ، من ألحان ريمسكي كورساكوف وأشعار راؤول جانيبوريج ، الذي وصف هذه المأساة الشريرة قائلا : «إنها قصة شرقية ذات ألوان زاهية ، وأنشودة حب عارم يأس وموت حنيف ، تنبع شاعريتها من أعاقى القلب» .

والكاتب يصور - هنا - شهرزاد زاهدة ، عازلة عن كل ما يحيط بها من منع حبية ، ولكنه لا يرد ذلك إلى إخلاصها لشهریار ، وإنما لفكها عجيب غائب ، ثبت معه ، وشهدت الصحراء حبها وهو يتمو مع الأيام ، ثم انفردت عنه ، وزعت إلى شهریار . لكنها ظلت وفية للحبيب الغائب «إسماعيل» الذي يعود فجأة فينشد الحبيبان معا «أنشودة الحب والموت» قبل أن يأمر شهریار بقتلها :

إسماعيل :

«كي أسعد بجيك أو ألقى حنى ، تركت إلى الأبد تلك البقعة المباركة التي شهدت حبك حيث وعد كلانا الآخر بأن يكون له ، شهرزاد ... هل نسيت كل ذلك ... هل نسيت ليالى الأأس ؟ تلك الليالى التي كانت أجمل من الصبح ، ليالى كانت الزهور تنفتح فيها كتموها كي يرشف منها النحل رحيق الحب !

شهرزاد :

«انظر إلى أنحب الحبيب ... لا تم أنس . شيئا بل كنت في انتظارك ، في انتظار الحب والموت»

ينعم بالهدوء في كنف شهر زاهد ولكن لكي يعيش في زهد ، يعم معه في حب الله . ونحن لا نستطيع أن نجزم بوجود تأثر مباشر ، في حالة عزيز أباطة أو غيره ، وإنما هو اتجاه عام في معالجة الأساطير بنظرة إنسانية ، نراها في الغرب والشرق على السواء .

وهكذا فإن قصص ألف ليلة وليلة التي غزت المسرح الفرنسي بفضل ترجيات ألف ليلة قد اعتمدت - رغم اختلاف موضوعاتها - على قاسم مشترك أعظم ، هو تصوير الجو الشرق والبيئة الشرقية بشكل لم يخل من المبالغة . وظلت تعتمد على المبالغة في وصف البذخ للشرق والأحاسيس والمشار البدائية . وبفضل التقدم الفني الذي حظي به المسرح الفرنسي استطاع مغربون أن يحدوا النظرة - بالناظر الشرقية الغربية ، وتتفاد الألباب السحرية ، كما هو الحال في مسرحية سور فيل . ولكننا نلاحظ - أيضا - أن كل مسرحية من تلك المسرحيات المقتبسة من ألف ليلة وليلة ارتبطت بالعصر الذي شاهده ميلادها ، سواء كان ذلك من طريق الأحداث التي أقدمت في موضوع المسرحية ، أو في أسلوب معالجتها لهذا الموضوع أو ذلك ، وتناوله من زوايا معينة . وقد يتأكد اشتد هذه المسرحيات على مفاهيم أدبية وعناصر سياسية واجتماعية ، بل سيكولوجية لا وجود لها في ألف ليلة . ولقد حاول كتاب القرن العشرين - اللذين ركزوا الأنسواء على قصة شهريار وشهزاد - أن يدرسوا العلاقة الفعلية بين الزوجين وتطورها ، وانتماعها بالأحداث التي تحيط بها ، وعلاقتها بأشخاص آخرين ، وما يقود إليه ذلك . ومن هنا كانت الحفلة التي تخطف في كل مسرحية عنها في الأخرى ، وتشابه جميعها في اختلاطها التام من الحفلة التقليدية لألف ليلة . وتتمدد هذه الدراسة على المفاهيم الحديثة لعلم النفس ، في نظرتهم إلى الفرد والمجتمع ، وعلى النفس الاجتماعي ، ولكنها تتج - بالمثل - أسلوب معالجة الأساطير في القرن العشرين ، وما تركز عليه هذه المعالجة من الزوايا الإنسانية ، وما تتميز به - في نفس الوقت - عن القلائد التي هزت الفرد والمجتمع وزعزت الإيمان والثقة في المستقبل وفي الناس ، فأدت إلى الفرد وعدم الاستقرار النفسي والتبرم بالمعاشاة ، وأثارت الكثير من التساؤلات حول قضايا أزلية ، أو وقتية . وهذا كله يجده في صور فنية مختلفة ماها القصص وماها المسرحي ، منها المغزى ومنها للمسؤول ، في الأساطير التي تناولها سارتر (الذباب) ، وكامو (سيزيف) ، وكوكوتو (أوديب وأسرته في الآلة الجينية) ، ثم «أرفيوس» (جوجان أوى (أشجونا ، أوربيس ، .. إلخ) وجان جيهودو ، وما أكره الأساطير التي تناولها . وقد اتبع توفيق الحكيم نفس الأسلوب في مسرحية «شهر زاده» التي كرس المسرح الذهني ، وصبرت بطريقة رمزية - عن أمساء النفس البشرية ، في تطلعا إلى المعرفة وتعرف سر الوجود .

وبذلك نرى كيف ظلت ألف ليلة تستوى الخاصة والعامة ، على اختلاف مشاربهم ، وتقبلت في مرونة فائقة عناصر وتيارات متباينة . ولا ريب في أنها منتظ - في المستقبل - مينا لا ينضب ، ووسيلة مزدوجة لإحياء التراث ، والاطلاق من الأصالة إلى الإبداع والتجديد .

لا يريد أن يبارح الملكة لأنه يحب شهزاد . وتتوز ثلاثة شهريار وياهر بأن يزوج بشاه زمان وشهزاد في السجن ، وأن تقطع أيديها . لكن شهزاد تستنجد بالحصان المسحور الذي يلي ندامها ، وينقذ السجين ويصمها على أجنحة السحرية بعيدا عن الملكة . عندئذ يحن جنون شهريار ويستشيط غضبا ، ويأمر الساحرة بإرجاعها ، لكن الساحرة تترأ به ، ويتحول المسرح إلى ساحة للألعاب السحرية ، ونرى شهزاد تسبح في الأثير - ويعلق القصر ويحيط بين السهول وفوق المضارب كريمة في مهب الريح ، وتعرف الساحرة بمعجزها عن إرجاع شهزاد ، وتصرف تاركة شهريار نهار اللباس والغم والندم . عندئذ تعود شهزاد مصطحبة شاه زمان ، فيقرر لذلك الذي هزته هذه التجربة القاسية أن يلقي قانون «قتل الزوجات» ، ويتنازل لأخيه من العرش ، ويتسحب من هذه اللعبة ، ليعيش في هدوء تام ، ينعم فيه بحب شهزاد .

هذه هي مسرحية سور فيل . ونحن إذا قارنا بينا وبين كل ما كتب قبلها عن شهزاد وجدنا أنها أقرب الألحاح الفرنسية إلى الأسطورة الأصلية . ومع ذلك فهي تحمل طابع القرن العشرين . ولا يقتصر ذلك على تقاليد القصر وتصرفات أهم الشخصيات ، في المسرحية توسي - أيضا - بالقلق وعدم الاستقرار للمادى والنفس الذي يعاني منه العصر ، والذي صورده سور فيل بشكل رمزي في تلاعب السحرة بشهريار وقصره الذي نراه يتراجع بين صعود وهبوط . وتبر المسرحية - بالمثل - عن بعض الاهتمامات الإنسانية ، حتى وهي تصور السحر والحوارق المستقاة من ألف ليلة ، فالحصان المسحور مثلا عندما ياتي لإقناع شهزاد من متاعها الأرضية يسر إليها قائلا : «ها أنذا أهيك قلبي وأجنحتي» ، أنا الذي لا يهبط إلى الأرض ولا يصعد إلى السماء إلا عن اقتناع ببدلة القضية ، ويحاول الساحرة في سحرها من شهريار أن تفهمه أنه ليس قادرا على كل شيء ، بل هناك دائما - من هو أقوى منه ، ومن يستطيع أن يحاول إخضاع كل إنسان وكل شيء لرغباته وأهواله . ويتدخل السحر أكثر من مرة ، ليكشف عما يكنه الإنسان في صدره ويغيبه حتى عن نفسه ، فعندما يتناول شاه زمان شراب «الاعتراف» يكشف عن سريره ، ويغوص معه سور فيل في أعماق اللاشعور الذي ينفجر فجأة ، فيوح شاه زمان بأماله وآلامه . ولكن حب شاه زمان لشهزاد حب مرنه عن الشهوات الحسية ، فهو يرى فيها مثلا أعلى للمرأة التي تجمع بين الجمال والذكاء والحكمة والثقافة ، وهي الصورة الفعلية التي ترسمها ألف ليلة وليلة لشهزاد . وشهريار نفسه يدرك قيمة شهزاد بعد أن يفقدها ، وما يكاد يستردها حتى نراه يفضل صحبها على ملكته بأسرها . وهكذا يرد سور فيل إلى شهزاد اعتبارها عليه منها جورج ميشيل ، وراؤول جاسبيوج .

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن الشاعر عزيز أباطة تناول في مسرحية شهريار بعض الأفكار التي يجدها عند سور فيل ، خاصة فيما يتعلق بالفراع الذي يدور في ساحة القصر ، وتفرق شهريار بين شهر زاد وديار زاد اللذين ترمزان - في مسرحية عزيز أباطة - إلى العقل والجسد ، وتحمل شهريار عن الحكم - في خاتمة المسرحية - لا لكي

هوامش

Aboul-Hussein, Hiam et Pellat, Charles: *Châlebranzade, Personnage Littéraire*, Sued, Alger 1975.

Barnabate, Najm - oud - Dine: «Thèmes et Rythmes des Mille et une Nuits» in *Bibliothèque Mondiale*, Juillet 1953.

Boschot, Adolphe: «Marouf, Savetier du Caire» in *Echo*, Le 26: 6. 1928.

Buisson, M: *Le Secret de Schâlebranzade*, P. U. F. Paris 1961.

Brunel, R: «Mârrouf savetier du Caire» in *L'Osserv*, le 24-6. 1928.

Cocneau, Y: «Prestiges des Mille et une Nuits» in *Bibliothèque Mondiale*, juillet 1953.

Elisseeff, N: *Thèmes et Motifs des Mille et une Nuits*, Oeyrouth 1949.

Hofmann, R. M: *Rimsky-Korsakov*, Paris, rammorion, 1958.

Schneider, L: «Mârrouf, savetier du Caire» in *le Gaulois*, le 24-6-1928.

Ular, A: «des Mille et une Nuits» in, *Revue Blanche* 1^{re} Juin 1899.

- (١) والمفني المقصود هو أن تمايلي الحبر يؤدي إلى الملاك .
- (٢) هذه القصة موجودة بعنوان «أبو الحسن المقتل مع حارون الرشيد» في طبعة بيروت المأخوذة من المطبعة الكاثوليكية (١٨٨٩ - ١٨٩٠) ، المجلد الثاني ، ص ١٥٣ ومايلها .
- (٣) انظر د . هيام أبو الحسن : «الدكتور مارديوس عزيزم كلف ليلة وليلة» باريس - رسائل السوريين ، ١٩٦٩ .

مصادر البحث :

هذا البحث يحدد على قراءات وملاحظات شخصية ، وتعليق لتنتج القارئ يتم على أساس الخلفية الثقافية والمعرفة بالادب والروايات المروية والفرنسية بشكل عام . ومن ثمّ لاستنتاج أن تغطي القارئ أي مراجع مباشرة . وهناك دراسات نشرت بالفرنسية تعمل الأخصر من تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب الأوروبي بشكل عام أو من مفهوم مغرب لجيش هذه الحكايات . وتذكر منها على سبيل المثال :

صورة مصر

بين الأسطورة والواقع

في الرواية الفرنسية

في الربع الأول

من القرن العشرين

عيد المنعم محمد تنبحاته

مقدمة :

إنه لشيء مهم ، وليس غريباً ، أن نلاحظ أن انتشار الدراسات التي تظهر من آن إلى آخر عن مصر ، تتناسب إجمالاً وحاجات الباحثين ومطالبهم ، فالبحث والنقد في تطور مستمر ، والأولوية لدى الباحثين هي متابعة هذا التطور . ونحن نزعم أن هذه الصفحات تنبع عن قُرب هذا التطور .

أولاً : لأنها تستجيب لمفهوم شامل معين عن البحث المعاصر .

وثانياً : لأنها لا تمثل مطلقاً إهمالة بسيطة إلى ما هو موجود فعلاً، ولكن تؤكد - على الأقل - أبحاثاً سابقة ، إن لم تكن تحمل أصالة أكيدة . وينادر فقوله إن فائدة أي دراسة تظل دائماً موضعاً للنقاش ؛ لأنها تتعلق بوجهة نظر شخصية وذاتية للنقاد . ومع ذلك فنحن لن نتغلب عن مسئوليتنا ، ولا عن جانب الموضوعية التي لا غنى عنها لكل من يمارس أية دراسة مقارنة .

ويجب أن أضيف أن الجهد الزمني والتاريخي الذي عمله هذه الروايات لا ينبغي أبداً يهدأ الأسطوري . وفي الحقيقة فإن الذي تم حديثاً في الأبحاث الأسطورية ، يطعننا متحداً من مواد ، وعناصر من التكثير ، لا يستهان بها .

واستخدامات المصطلحات التي يمكن أن يمدنا بها العالم الأسطوري هذه الروايات ، التي تتخذ من مصر مادة لها ، ليس - في النظرة الأولى - سوى استغلال من زاوية معينة للمعلومات التي يمدنا بها المفسرون الروائي .

وفي هذا الإطار نحن نبحت في توضيح المظهر الأسطوري الذي

وحينما تفكر في عدد الروايات التي ظهرت في فرنسا في الربع الأول من القرن العشرين (وكانت مصر محورها) سندعش قليلاً لنصف هذه الروايات ، ولقلة أهميتها ؛ فالأصالة الأدبية فيها ، وطول النفس ، مفقودان ، لدرجة أنها لم تلقَ نظر النقاد . ولكن لأني مصري ، ولكي أخلق لها وجوداً نقدياً مفقوداً حتى اليوم ؛ فقد رأيت أن أخضعها لدراسة نقدية شاملة تجمع بين التحليل الأدبي والاجتماعي والتاريخي والأسطوري . ويختصار ، أقم بناء تحليلياً لهذه الروايات ، عميق الجدلية ، حيث الأبنية والمعاني الأدبية تتداخل في علاقات معقدة مع الأبنية الاجتماعية والتاريخية والأسطورية .

والحرب العالمية الأولى ، كل ذلك شد انتباه الكتّاب والقراء نحو موضوعات أخرى : أكثر حيوية وأهمية .

كل ذلك يفسر قصر النفس الأدبي لتلك الروايات وعجزها : الواضح .

وإذا تتبعنا الزمن والتاريخ الذي تعالجه هذه الروايات ، فإننا سنجد يدور يدور تلك التي تعالج موضوعات عن مصر القديمة الفرعونية . ولقد وجد الروائيون في مصر ، بغموضها وأساطيرها ، المكان المناسب للتفكير الرمزي لمواقف إنسانية وأسطورية شددت انتباههم .

هكذا نجد Sangle, Guertin, Guédy رواياتهم^(٣) يستعيدون مصر الأسطورية من خلال مجموعة كبيرة من الشخصيات الغامضة الأسطورية شديدة القوة ، مثل : Pœnmouth, Ringir, Nitaokrit, Ousitarte Hermérâh, Sidia. ولقد غزا الكهنة المؤثرين الغامضين ، والظروف التاريخية التي ولدت الأحلام والأساطير والأديان ، خيال هؤلاء الروائيين ، ولذلك نكتشف في رواياتهم الأسطورة في حالة من النشاط والفاعلية .

وهناك روايتان آخرتان^(٤) تتحدثان عن مصر تحت الاحتلال الإنجليزي . ونحن نرى في واحدة منهما هذا البلد الذي أصاب مصر على يد طغمة من الطفيليين والغامرين ، فأصبحت مصر مرتعا لحفنة من النصابين بلا إيمان أو قانون ، أتوا مصر بحثا عن الغناء السريع . هذه الطفلة القاسية ومغامراتها هي التي لفتت انتباهنا في رواية Lambelin ، ضمن عناصر أخرى في الروايتين ستكون موضوع تحليلنا تحت شعار مصر الحديثة^(٥)

أولا : مصر القديمة : مصر الأسطورة :

مصر القديمة ، سواء أدركها الكتّاب بعقولهم ، أو احتضنوها في أحلامهم ، أصبحت ذلك المكان المشترك من العالم . وقد أوضح Curtvis أهميتها في العالم القديم والعصور الوسطى ، وما زالت حتى أيامنا هذه تشد العالم كله . أسطورة مصر أسطورة أصيلة تسيطر على عقول الذين يحملون بهذا البلد وذي البطن الممدود الذي يمتص ، عن طريق فمه الدلتا ، البحر الأبيض المتوسط ، وما مر به من حضارات ، يحتزن كل ذلك ، خالطها إياه في تضرع بطيء^(٦) . وقد ظل ذلك البلد القديم ، بلد الغموض والأسرار ، منطقة الحفايا والوهم . إنه غموض وجد في أي المول شعارة ، والشكل الذي نتعرف فيه ازدواجية مصر ، وسيرتها غير المستقرة ، وسرها الذي لن تتمكن رواية معرقة من اكتشافه أو إفشائه . في آثارها نجد المعنى المفقود والمُعْتَرى الذي يميز الرمز^(٧) . هكذا خلقت أسطورة مصر في عقل هؤلاء الروائيين الذين اتخذوا من مصر موضوعا لرواياتهم ، متأثرين بالأسطورة « هذا المنتج ، من خلق الإنسان البدائي أمام مظاهر الحياة التي عجز عن تفسيرها وفهمها^(٨) » هذه المجموعة من العناصر القديمة التي انتقلت عن طريق حفظ التقاليد ، والتي تتعامل مع

تحويه هذه الرواية أو تلك ، موضحين الشرائع الأسطورية التي تعمل داخل كل رواية على حدة ، ثم مقارنتها بالأدب الأسطورية التي تحويها رواية أخرى . إن القراءة المقارنة للرسائل الأسطورية التي تحويها هذه الروايات ستكون ذات فائدة كبيرة ، لأنها ستساعدنا على التعرف المبادئ المنظمة للعالم الأسطوري لتلك الروايات ، التي هي الوجود الحقيقي في ظروف تاريخية لذلك العالم .

إن المقارنة التي تبذل عملية ، تسعى للوصول إلى البناء الواحد المشترك للرسالة الأسطورية التي تحويها كل رواية ، وتحديد علاقتها بالرسائل الأخرى في روايات أخرى ، ففصل إلى زيادة معرفتنا بالرسالة والأدب الأسطورية اللازمة لها في آن واحد .

وساعدنا علم الأساطير للمقارن على البحث عن القوانين الأسطورية التي تعمل داخل العالم الروائي للروائي التي تحملها من جانب ، ويساعدنا من جانب آخر . على البحث عن الوظيفة الحقيقية : على نحو ما نرى عند هيرودوت ، أي على الأحداث التي تولد الرواية عند تجمعها في مقاطع . ولقد أقنعنا هيرودوت المنتج الذي أتتبه فلا ديمير يروب ، كمن يستخلص الصفات الخاصة بالقصة الروسية ، بصواب مشروعا لترتيب عوالم رواياتنا ، المؤسس على صفات نبوية خاصة .

وللملاحظة البسيطة لكل هذه الروايات عن مصر القديمة خصوصا ، ثبت أنه يوجد ميل للتكرارية ، سواء بالنسبة للأحداث أو للشخصيات أو للوصف . فحين نكتشف في مجموع هذه الروايات اعتيادا متبادلا بين بعض العناصر الأسطورية . ويمثل هذا الاعتدال ، في أغلب الأحيان ، تقاربا وعلاقة نسبية ، تخضع لمنطق معين .

ونلاحظ أيضا ، في رواياتنا هذه ، أن الشخصيات تلعب دورا مهما ، وفيما هوها تنظم العناصر الأخرى . وتبدو العلاقات بين هذه الشخصيات مختلفة بسبب كثرتها ، ولكننا ستلاحظ سريعا أنه من السهل أن نجدها في أربع نقاط ، تكون المحور الأساسي لكل الروايات ، هي : الرغبة ، والاتصال ، والمشاركة ، والفشل .

ويمكن أن تندرج كل العلاقات الأخرى تحت هذه العلاقات الأربع

وفي النهاية ، عندما نخضع كل المصادر الممكنة للرواية الفرنسية عن مصر ، في بداية القرن العشرين ، يبرز سؤال يفرض نفسه قليلا على المؤرخ الأدبي : لماذا أصبحت هذه الرواية قليلة الأهمية بالنسبة للخيال الأدبي في فرنسا ؟ ولماذا كانت هذه الروايات وكتابتها أسيرة دائرة ثانوية غير معروفة ؟

أولا : إن في ذلك علامة تغيير بالنسبة للقرن الثامن عشر والتاسع عشر الذي شهد كثيرا من الأعمال الأدبية عن مصر ، نالت شهرة كبيرة هي وأصحابها^(٩) . ويبدو أن انحسار موجة الرومانسية ، وتشبع السوق الأوروبي بالقصص عن الشرق ، والتدهيد الأفلاكي لأوروبا ، ومعاهدة سايسكس بايكوف بين إنجلترا وفرنسا ، ثم الأزمة الأوروبية

متصراً ، وجد شعب طيبة كله يضع بالحمامة له ، والمدينة تهذى من الفرح ؛ تستقبله وتحية ؛ وكان المرتفعة يلقون بأنفسهم تحت قدميه . في التراب علامة على الفرح - وق للمعاد ، كان الكهنة النجوم يقدمون القربان للنجوم باسم ملك الملوك فرعون ، والطيور كانت تطير فوق موكبه وترتفع فوق رأسه . وهكذا وصل وسط سبلطة طويلة من الفخار إلى المدينة للملكية . هناك كانت كل العظمة الملكية واضحة . كان القصر يتألف من تراء عراقي لم يسمح به أحد ،^(١٨)

ولكن يرغم أن العمل البطولي في الأصطورة يقوم به رجال . كان يحدث أحياناً أن تقوم به امرأة^(١٩) . ومن الطبيعي أن هذا الحلم الأسطوري لا يقوم به إلا امرأة من نوع معين ، غالباً ما تكون امرأة غاضبة صعبة المراس ، لا يمكن الوصول إليها ، قوية تغري البطي وتغلقه نشوة . والطبيعة رحبت هذه المرأة الغاضبة الفرجانية ، التي تكشف بسلوها في ظروف استثنائية وصعبة عن قوة روح تجاوز مستوى النساء العاديات ، دوراً حاسماً في مصير الرجل ؛ ذلك الذي يبدو غالباً سليماً بين يديها .

هذه المرأة القاسية - في هذه الرواية - هي سيديا سلية سميراميس وهيلين وهيرودال وسالومي وتاييس وهيباتيا ، وقد جعل منها Guedy في روايته أخت كليوباترة الفاتكة . القائلة الناعمة ، رمز الرفاهية والعظمة التي لا تلب ، إلهة الجنون المخالفة ، والجمال الملغون ، الوحش الكاسر . اللامبالية الجامدة ، الطموح ، الباردة ، الجميلة ، التي لا تقاوم ، الغاضبة ، سيديا هنا مثل كليوباترة ورفيقاتها غاما ، ذات جبال يلقى وحشاً لا يقاوم ، فيها الكثير من السحر والقدسية وقوة الإغراء والرهبة : «يقال إنك تلت الشمس ... إنها تنظر إليك عند غروبها ، تبكي دماً ، إنك جميلة في هذا القتل ، في ذلك اللون القرمزي لك جبال النجوم الشريرة .. والأكلة المحرمة»^(٢٠) . إنها أكمل امرأة وجدت حتى الآن .. أكثر من امرأة ، امرأة الحلم ذات الجمال الطاعى : «وحيناً رأها هكذا جميلة جداً ، تصعب لماذا فقد إخوته عقولهم فصحب»^(٢١) . ومع هذا الجمال المثير نلاحظ هنا دور المرأة القدسية ، في امتلاكه الخفي ، الذي يجده دائماً في الأصطورة والحرافقة والملحمة . كل شيء معد في الرواية لخلق الوظيفة الأسطورية للمرأة الخفية ، المظلمة ، المرأة التي يشتمها الجميع ، ويشتمها الجميع : سيديا . هناك أولاً هذا الجو الرائع المناسب لتعظيم دور المرأة ، وهناك القلق الملغ ، والخضوع للطقس للأشئ المخالفة ، للحبوان المنزع ، سيديا ، التي تحرك كل أبطال الرواية :

«نظروا .. وأمام ما رأوا أغلقوا أعينهم ، ثم فصحو .. وأمام ما يزن نظراتهم .. ركعوا لها»^(٢٢) . امرأة تجنب الحالمين دائماً إلى شفة أحلامهم هي النبع البطر لكل الأحلام المخالفة^(٢٣) .

وفي الرواية يلخص لنا البطال أوزيارتات Ousartate التأثير الغامض والسحري حينما سيديا على الرجال : «ولتيان من شفتيك ، ولوت في عينك ، والسعادة بالآلهي في جسديك المار»^(٢٤) . ويبلغ من تأثير سيديا على أوزيارتات أنها بعد أن

الفة . ومخلوقات مؤلمة ، ومعارك أبطال^(٢٥) . . حاول هؤلاء الروائيين الوصول إلى النبع المضي الذي يمكنهم من تعميق الجبال للمخاطبة الذي تشع الأصطورة في أعماقه ، لينسلخوا - في النهاية - وحدهم . بعيداً عن حياتهم الحاضرة ، فيشاركوا في تجلي الأصطورة ، تلك النقطة المحورية التي تتلاقى منها ، وتصل إليها ، كل لوحات الخيال القوى الجامع^(٢٦) . والأصطورة عموماً - وأصطورة مصر خاصة - تجذب هؤلاء الروائيين نحو تمثل رمزي للواقع ، نحو حرية شاملة بالنسبة للمكان ، وإدراك جديد للزمان ، هو تجسيد للحلم . ونقل الواقع إلى اللاواقع . ونحن هنا نحس صلب ظاهرة الأصطورة التي تتحدد برصفتها ظاهرة اتصال ، اتصال بين هؤلاء الكتاب ومصر . لقد تار حلمهم بالإنسان المصري القديم الفائق السامي صوراً أسطورية في خيالهم . ولأولهم^(٢٧) . صوراً تمثل سمات ملحجية تميز بطريقة قاطعة كل حلم بطولي . وهكذا أبرز هؤلاء الكتاب أسطورة مصر عن طريق كثير من الشخصيات الأسطورية فوق الإنسانية .

ونكتشف في هذه الشخصيات رجالاً ذوي شجاعة ، يتميزون بقوة الشخصية ، وسمو الروح ، وعلو الفضيلة ، ولهذا استحقوا هنا وصف الأبطال الأسطوريين ؛ ذلك لأنهم أقرباء . يتميزون عن عالم الرجال العاديين ، ويقعون في مكانة أعلى من غيرهم ، ويرتقون - بذلك - إلى وضع شبه إلهي .

وإذا أخذنا رواية Guedy^(٢٨) . نجد أن فرعون شخصية تغلب خيال هذا الروائي الذي وجد نفسه أسير فكرة الرجل الأسطوري الجبارق ، نصف الإله . «وحول مثال إيزيس الموضوع على المذبح وقتت مجموعة من النساء تتحدث عنه ، دائماً عنه ، عن الملك ، عن فرعون ، الذي لا يراه الإنسان تقريباً . وكان وجوده دائماً في كل الأشياء يسيطر دائماً بقوة على كل القلوب»^(٢٩) . هذا الإنسان القوي . يجذب نحوه كل انتباه القارئ الذي يرى فيه إمكانات أصيلة للبطل الأسطوري ؛ إنسان نصف إله ، قوي ، مشع . إنه يثير أحلامنا التي تحري رغبة المروء من حياة ذابطة بجنا عن الضوء ، وإرادة ترك القاع إلى العلا ، وعشق السيادة والسمو . وقد حلم الروائي - هنا - كل شيء أمام العظمة فوق الإنسانية لهذا الملك : «إذا غضب كان فهداً ، قضى على كل هؤلاء الذين رأوا إيزيس منذ رحيله ولم ينقلوها»^(٣٠) . هذه العظمة ، راحة الإرادة البراغمية .. عزلة نصف الإله القوي الذي لا مثيل له بين الفانيين ، وملئ كرامة الانتصار ، وعبودية الآخرين ، جسدوا ملامحه ذات الصلاة الجرائنية^(٣١) .

والروائي يقدم لنا هذه الشخصية ، هذا البطال ، هذا الموجود الأخرى من الطبيعة ، بصورة نلاحظ فيها التضخم والتكبير للملحي^(٣٢) . فالبطال يستع بقيمة مضاعفة ، وهي ضرورة تعززها الأصطورة ، فهو يهزم كل الشعوب المروعة^(٣٣) . وتقودنا منامراته إلى اكتشاف موضوع أساسي وتوحيته : الوجود المنحصر لهذا الفرعون بشجاعته الفائقة اللا محمودة ، التي لا تمتلئك إلا إله ، بل إن إله نفسه يدم وجهه حين يراه^(٣٤) . وسجنا عاد من حروبه

تساعد الثوار اليوم ، ثم لا تلبث أن تقتلهم في اليوم التالي . كانت تحتك مرونة ورشاقة الذئب الصغير ، ذلك الذي يلبس بفرسه بكثير من اللطف والنعمه والحنه قبل التهامها .

ولكن تتخلص من الرؤساء الكبار في مصر ، أقامت مأدبة كبيرة لهم ، ثم قتلهم جميعا (٣٧) كل ذلك تم بالتواطؤ مع أوزيريات الذي بعث قوته وشرفه من أجل سيديا ، فكان الخائن لقضية ممفيس والثورة ، والشريك في مذبحه رؤساء مصر ، ومنفذ التآمر لسيديا . والمتآمر الرئيسى على الامبراطورية ، وقاتل هرمراه وأزيلييه . (٣٨) من أجلها ارتكب كل هذه الجرائم ، وكل الجرائم التي ستركبها غدا (٣٩) . وفي النهاية كان نصيبه من الموت : « وهكذا مات دون دفاع عن نفسه . رأسه ، رأسه الجميل ، على فخذي سيديا . عيناها الكيرتان المسكوتتان بالوت ، تبسب سيديا ، تبسب على العين الحيتين للآلهة المسحرة التي لم تفارقها نظراتها لحظه واحدة (٤٠) » . النظرة العائمة لهذه المسحرة ، هذا الوحش القدرى ، لم تكن تبحث عن أكثر من تثبيت سيطرتها السياسية . والاستيلاء على السلطة في أثناء غياب فرعون في الحرب . ولكي تصل إلى هدفها . قاتلها عندها تبر الوسيلة . وقليل من النساء استطعن أن يواجهن كل هؤلاء الأعداء الأقوياء من أمثال محاري طيبة الذين لا يقهرون . ولكن بقليل من الفساد استطعن استخدام وسائل ميكافيلية للاستيلاء على السلطة . لقد كان البؤس في كل مكان بمصر . والثورة كانت تسرى في البلاد ، وهذه المرأة الميكافيلية أربادت أن تجرف الثورة لمصلحتها (٤١) .

الحلم بمصر لها ولاها ، كان ذلك كل هدف سيديا ، لذا كانت تحتك رأسا محصنة قيد المواقف . وقلبا لا ينض . بل كان مكروها مذووبا لا يكل .

ولكن في أمثال كل إنسان مثل سيديا . حتى لو كانت إنسانه فائقة قدرية ، يوجد الحب بلذاته ، باضطراباته ، بتأنيبه غير المحسوبة . لذلك حرص الروائي - هنا - أن يقدم لنا سيديا . تطاردها الرغبة القدرية الجامحة التي لا تتردى ، هالمة بحثا عن لذة لا تتحقق ، وشهوات منطلقة بلا قيود ، فكانت رمزا للرغبة التي لا تنبع . يأكلها اللئيم . فظللت المزيد من اللذة الجديدة والشارع المجهولة . كانت تكبر حيا تشبه مداعبات يومه أسمه . اللئيم والتمب وعبودية الآخرين لها . أتعبها وأرهقها .

وعلى حساب توقف في البناء الأسطوري للرواية ، يتحول البطل الأسطوري إلى بطل تراجيدى . يتعلمه عنف القدر ، قابض القوى بلا حدود . ذو القوة المقدمة فوق الإنسانية ، يبدو مهزوما في النهاية . مهزوما ، ويكون نصيبه الموت (٤٢) . وهكذا كما يحدث دائما - في الأسطورة - كان موت سيديا علامة على ترك كل أسلام البطولة والسيطرة ، فقد انتهت حياتها بتأسا ، وموتها الخزين تحول المرأة الأسطورية إلى امرأة عادية يسرى عليها ما يسرى على الآخرين : الموت (٤٣) . وكان ذلك خاتمة كل طموحاتها ، كل مؤامراتها ، كل أحلامها . ماتت وهي على بعد خطوات من تحقيق

خاتمة ، حاول اغتيالها . ولكنه أمام هذا الجبال القدرى تردد ، وهزمه جبالها وسقط الخنجر في يده (٤٤) إنها سيديا التي يحيا Ousirtare ، وحيه مبتدئة بقدرته على شئ عظيم مشع ختم ، على امرأة غرست في روحه السهم السام لحب مجنون قدرى :

« كان كحيوان ارتوى بالمنة ، وجد اللحظة في البحيرة الكبيرة لجسد سيديا القوى للمطر راحة وهمية ، بعدها عاد العطش أكثر حدة . والذئب الصافي الخفيف أكثر جاذبة (٤٥) » . من أحضان الوجود الساكن ، من أحضان الفراغ ، تبرز الأفكار الأولى عن الجبال القدرى الخطير . ومن تأمل الرواى وصفته يخرج كل هذا لدائرة النور . وما نحن نرى سيديا في زهرة شبابها ، ونفجر مجدها ، في طموحها ، وشخصيتها القدرية . جمالها الملمر يشكل مصير البطل Ousirtare : « ساقط ملك ، ياسيديا ، ملك ، وسيفل أوزيريات لسيديا كل ما تريد سيديا ، كل شئ من أجل قبيلات سيديا ، ولل ساعات التي ستتمتعها لك في مئذنها » (٤٦) . تغمزه هناك النشوة بشعاع من النور تجلجل منه إلهها ، ثم لا تلبث أن ... تفرقه في العدم . بعيدا عنها عيون أوزيريات في الذكريات الماخنة لحيا . كل ما كانت تزيد من هذا الرجل - هذا البطل القوى - ليس الانتصار عليه ، ولكن استخدامه لتحقيق انتصارها هي . وهكذا كانت كوميديا الخادع والمخدوع . وسيديا ليست الجبال المغرى فحسب ، ولكنها أصل بلاد كل الأبطال .

وفي الحقيقة ، فالأسطورة عن المرأة - منذ القدم - كانت تقدم بصورتين : إما بصورة المرأة المغيرة الناعمة مثل داليدا ، وكاليسو . وأومفال . وإما بصورة المرأة المحجوبة مثل أمازون (٤٧) . ولكن أسطورة سيديا جمعت - في الرواية - بين الطريقتين السابقتين ، فهذا السلوك الجنونى ، هذا الطموح العريض القوى الذى لا ينحسج منج الحب وأدم . هذا الليل الجامح للسيطرة التي لا تتردى ، والمتلفع نحو المستحيل بكل حساسة الإرادة والملك للمستخدم للمفاجأة . والانتصار ، ثم كل هذا الجبال الناعم الطاغى ، كل هذا هو سيديا . انتهت غيرة ندية مردوجة . فإذا نجحت في فرض سيطرتها قبل عودة الملك . فستكون هناك القرصة كيلا يعود إلى ملكته . وإلا فلنأبى . بواسطة القوة الداخلية . والسيطرة التي حصلت عليها - ستمد نفسها . على الأكل ، لتسل على الملكة ، ليس في قلب الملك فحسب . بل على عرش مصر كذلك (٤٨) .

ولقد تحتل له ذكائها السياسى في لمة ضرب بطل الرواية أوزيريات وهرماه أحدهما بالآخر . وهكذا قبل أوزيريات صديقه الخنجر هرمراه . وشان الثورة ضد ديكتاتورية القصر .

« أقدر طيبة والامبراطورية - مصير رفاقه ، كل ذلك حتى فجأة من نفسه ، تلاشى إلى دخان ، في النار التي أوقدت في قلبه النظرة الشهية لسيديا ، نار حيتا تسرى في شرايينه وأعضابه ، تغرق فيه كل ما ليس بجب جارف (٤٩) » . وكانت سيديا تحرق على امتلاك الرجا والامتلاء على قلوبهم لتستخدمهم في قضيتها بقدره قادرة . لا يعلم فيها سوى مصلحتها . فلا أنخلق ولا إله ، إذ كانت

واحدة عظيمة - يحوينا ، سكارى بموت هو النهاية الانتصار .
 ووسط إطار محلى قصص المارك ، حاسة الانتصار ،
 الاندفاع ، القوى الطبيعية التي تعمل حول الإنسان ، وجد البطلان
 تقسيها قد ورثا تقاليد البطل المحلى ، الأسطوري . وهذان البطلان
 مع نيتوكريت يملآن محور أحداث الرواية كلها .

فرينجر له مكانه التميز فيها ، إذ إن صورته التي اقبسها الكاتب
 من ملامح الشمس تذكرنا بملامح البطل الأسطوري^(١٧) ، فوجه
 البطل المضى ، وصورته ذات إشعاعات الذهب^(١٨) ، تعطينا صورة
 إلهية ترتبط بشعاع خالد من الشمس^(١٩) .

وإلى جانب هذه الملامح الشمسية نجد عناصر أخرى تنتمى إلى
 إلهه وإلى الخالق :

ورينجر هو مثله هذا العالم الذى يتجده ، ويبتعث مرحلة جديدة
 فيه : « ما كان يريد به الحرب من أهله وماضيه - البحر من سيطرة
 القوالب للورثة ، من طغيان التقاليد والعادات ، التجول فى الأقاليم
 كالأشياء . لا ليشر بأساطير وغرافات ، ولكن ليشرح نظام هذا
 العالم وإيقاعه وانسجابه »^(٢٠) .

إنه إرادة تغيير العالم ، وظهوره يعلن عن تجديد العالم . كان
 رينجر يعتقد أن « الإرادة العليا أعطته الإشارة »^(٢١) ، وأنه « وب
 الأرباب ، الذكر البطول ، الروح السامية اللاتالية التي تجمل
 العالم »^(٢٢) . ورينجر يقوامه ، ولامعه ، بأفهامه وبمعجزاته ، يقرب
 من الأبطال الأسطوريين الذين يمتلكون العظمة الشيطانية لأبطال
 اللامح : « أعطاه العلم شره القوى .. عاش ينتفض الغشاء ، رأى
 دم الأسماك يجرى ، والعالم ينتفض . ومن خلال المادة التي ترتفع
 أنفاسها ، اعتقد أنه رأى الروح »^(٢٣) . ولعل الكاتب من مكانة بطله
 فإنه لا يتردد في رفع أهيته في هذا العالم^(٢٤) ، وفي غمره بكل
 مراتب الشرف التي تمتلك ناصيته شخصيات للامح : فهو كرم
 النسب والولد^(٢٥) ، مهاته خطيرة^(٢٦) ، فضلا عن حياة العزة
 وروح النبوة التي تسو بالتأمل^(٢٧) .

ويقتل رينجر - بعد كثير من الواقع والحياة الحاملة العظيمة -
 بيد الأمراء الذين حصدوه على مكانته العالية السامية ، وانتهت حياته
 مثل حياة كل الأبطال الأسطوريين بمأساة عنيفة ، ولستخمنت
 نيتوكريت شخصية أسطورية أخرى ثارا لحبيبا هي يزعمون الذى كان
 يكن لها الحب العاضى اللطيف : « أنت الحياة والقوة . وكل شيء سيم
 حسب رغبتك »^(٢٨) . وأقرت الجميلة^(٢٩) نيتوكريت بزعموت
 وأسكرته ، ودفعت لقتال أصنامها الذين قتلوا حبيب القلب وبنجرة -
 « سامعهم ، فأقع لك ترسانة الأسلحة ، وسأقدم وسأفتح لك
 خزائن الذهب أجمع القبائل على حدود الامبراطورية .
 تقدم .. يجب أن يموت سوزوا ، وروى ، والكاهن الأعظم »^(٣٠)

وكان إخلاص هذا البطل لنيتوكريت بلا حدود إلى درجة
 أدهشتها ، فقد كانت تحس أنه مستعد ليس للمخاطرة بحياته أملا في

هدفها . وحياتها المنيبة بالخطر والموت مدت الرواى بمادة خصبة
 لرواية أسطورية ، يخطط فيها المحلى بالمأساوى .

وليس غريبا - إذن - أن نجد كاتبا آخر مثل Sanglé متأثرا
 بالأسطورة والذائق الأسطورية ، يعطينا هو كذلك تويحات على
 نفس الموضوع بروايته Nitaoukrit^(٣١) . عن تلك البطة
 المؤلفة التي حول الموت حياتها الأسطورية إلى مأساة حقيقية .

ونيتوكريت ليست ببساطة امرأة فقط ، لأنها قبل كل شيء بطة .
 إنها ليست المرأة كما هي ، ولا المرأة كما يجب أن تكون ، ولكنها المرأة
 كما نعلم أن تكون فى لحظات نشوبا . ميكولوجيتا أو التحليل النفسى
 لتواضعها الدلخية ، تماما كما هو الحال مع سيديا ، أمر لا يتم الرواى
 كثيرا به . وهذا يتلاءم تماما مع العالم الأسطوري وقوانينه التي تنهم
 بالحركة والفعل والأحداث أكثر من اهتمامها بالتحليل النفسى
 للشخصيات^(٣٢) .

كانت نيتوكريت ، بوصفها أسطورية ، رمزا للجمال الفائق ،
 النادر ، فهذه البطة المشوقة القند تمتلك تلك القوة العاطفة التي
 لا تقاوم ، والتي تصدر عن جسد المرأة ، وتغترق الرجل لتضغ
 جسده وتسيطر على روحه^(٣٣) .

وهي بوصفها امرأة تخترى جمال الوجود ، فقد جلبت إليها
 البطل القوى رينجر ، الذى لم يكن يكتو بالجمال . لقد استول
 عليه جالها المقدس ، وصار من يميزها لا بظافره صورة نيتوكريت ،
 إذ أصبحت مركز أحلامه ، ومهد رغبته . وكنتيجة مختار فى الغروب
 ظل جالها يتألق فى عينيه ، هذا الجال المضى الناهم ، هذا القوام
 الصالى التي ، هذه الميون الغريبة ، هذا الجال ، هذه
 العظمة^(٣٤) . كل شيء فى مكانه فى الرواية يؤكد الدور الأسطوري
 للمرأة المرغوبة المروحية فى آن .

والرواى جمع فى كل متناكس حيوى العناصر القادرة على إكمال
 الصورة الأسطورية لهذه البطة وإنهاتها . إنها مخلوقة لا تقارن
 بغيرها ، إنسانة تنتمى إلى الأعلى ، معبودة ، شبه إلهة^(٣٥) . حتى
 الطريقة التي ترى بها الأشياء تولد أساطير صغيرة ، تعطى لكل شيء
 رؤية درامية ، وتغزل العالم كله إلى أسطورة كبيرة^(٣٦) .

وتما مثل سيديا ، طارد الحب نيتوكريت بكل غزيرته ،
 فاخضت المرأة الفاتكة وبقيت المرأة فقط : « كانت تنصت له فى
 انتباه حار ، وصورته المذكور كان يغلفها ويظورها . نظرته كانت
 قبيلات ترعشها »^(٣٧) . وهكذا وجدت نيتوكريت فى رينجر كل
 عواطفها ، كل أفكارها وحس استطلاعها للأشياء اللاتالية ،
 ندوقها للز ، قلها من المجهول^(٣٨) . رأت نفسها ذات قوة فاتكة
 خاضعة لحب رينجر . لقد جعلها لى إنسانا ، ولم تبد تمتلك تلك
 القوة فوق الإنسانية ، بل أصبحت امرأة فانية ، وليست إلهة
 خالدة .

إن Guédv مثل Sanglé فى شدة الاتجاه للمحلى فى
 رسم شخصيات روائية ، حيث ترى أبطالا ، يذكروننا بپروميسوس
 وهرقل . ورينجر ونروموت بطلا الرواية أشبه بالألهة ، سكارى بحياة

الأفراد، وبينهم وبين المجتمع. وتحرك هذه الجدلانية البناء العام للروايتين، ويتضح هنا حوار الصمم الذي يدور حتى النهاية، بين أبطال متصارعين، رسلوا بحثا عن المطلق. ويتلام ذلك مع مبدأ التضاد الذي نراه يميز أية أسطورة بطولية^(٧٨)، فليس غريبا - أذن - أن يفكر الروائيان في روايتيهما ويكتباهما على أساس التضاد Counterpoint.

أما المجتمع المصري نفسه ففراه، في الروايتين، يتكون من فريقين: أهل القمة وأهل القاع. وعلى رأس القمة فرعون الإله كما ينظر إليه رعاياه. إنه ظل الله الخالق على الأرض؛ وعلى كتفيه يقع عبء حفظ توازن العالم؛ وهو الذي يجب الاستعانة به، وهو الذي يحطم للمرددين، وهو وحده الذي يستطيع الاقترب من الألفه. ويحتسب الخيال الشعبي في مصر القديمة للاعتراف به، بكل ما يجعله الاعتراف من خوف من هذا البطل الفائق الخالد^(٧٩).

ويحفل الكهنة المركز الثاني في هذا الترتيب التنازلي القائم في الروايتين؛ فهم يملكون مفاتيح المعرفة والسحر والعلم. يدرسون ليل نهار في أعماق معابدهم المنقوشة بالهيروغليفية الغامضة التي لا يعرف سرها العميق سواهم. «يرفون سر لمس الريح والأمواج، أنغام الحمس، جمال الشكل، بزوغ النهار»^(٨٠) إنهم يدرسون أسرار هذا العالم وألغازه الطبيعية، ويحسون قوة الأعداد في أعماق أعماق المبادئ^(٨١). وكان نفوذ هؤلاء الكهنة واسعا في هذا المجتمع الديني، حيث للدين والسحر مرتبة الشرف الأولى في ضمير الشعب المصري^(٨٢). وإلى جانب هؤلاء الأبطال القائمين، من ملوك، وملكات، وكهنة، وألفه، وأبطال لا يقهرهم، كان هناك شعب عادي، «فقير، بائس، مضطهد، قاطع من اللحم، خليط عجيب من البشر يعانى الألم واليأس»^(٨٣).

ويخفى الكبار، في حين يزداد الشعب بؤسا^(٨٤). إن هؤلاء الحكام الفاسدين يتصرفون شوقا إلى كل الرذائل التي تولدها سلطة بلا قيود، وسط بلاط منغمس في اللذة، ويؤدى سلوكهم إلى إفلاس مصر وخرابها^(٨٥). والبؤس في كل مكان يثبت وجوده المادى على الحياة اليومية للمصريين الذين كانت أياهم وسفرة دائمة محطمة^(٨٦). فالروائيان تقدمان لنا شعبا مضطهدا، مستعبدا، محترقا، مغلبا، تنقله الضرب، فقيرا للعمل الدائب الإنسانية شديدة أعال خضعة تبرز يبطه نتيجة للعمل الدائب الإنسانية شديدة ضعيفة، منهكة، بائسة. إنه شعب ليس له إلا حرية اختيار واحد: الموت. فضياته تنمذ دائما على مزاج الكبار وإرادة الذين يشعرون دائما بصفره وضياحه^(٨٧).

والوجود الوحيد الدائم الذي لا يتقطع لهذه المخلوقات القائقة خلق جوا من القدرية والموت. ويتناسب قدر هذه الموجودات تماما مع قدر مصر التي أصبحت بلد الدم والقدرية والموت^(٨٨). والروائيان تخترقا حركتان متنازلتان: إحداهما محمودة لأنها تعنى بمصرة عدة شخصيات فقط، والأخرى منسبة لأنها تضم بالضرورة مصر كلها.

أن تستقبله في قصرها فحسب، ولكن للتضحية بجسده وروحه، عند أية إشارة من جنونها^(٨٩). وكانت نيوتكريت تسكن قلبه في كل مغامراته، وتنفث فيه قوة مشيوية مخاربة أعدائها.

إن كل هؤلاء الأبطال ينهون دائما باكتشاف أنفسهم، وكيف أنهم سجناء حب يترفعهم ويشلمهم غاما. وعقيدتهم في الحب، برغم فشله، تظل سامية إلى درجة تضاهي في مرتبة إيزيس إلهة مصر الأخرى المقدسة. والحب في رواية Sangle فاشل دائما، ويقود الهجين إلى طريق مسدود. وتحب نيوتكريت وينجر حبا مطلقا جنونا ولكن اختياره يضع نهاية لهذا الحب. ويجب يزهرت - بدورها - نيوتكريت حبا غامضا مستحيلا، خالدا لا نهائيا، إذ وجد فيها مثاله، أي الإنسان الضروري القدرى الذي لا يستغنى عنه. ولكن الحبيبة برغم حساسيتها ليزهرت لا تشر بأى حنان نحوه. إن قلبها مع رينجر، وتنتهى الرواية بمأساة حقيقية، إذ توت نيوتكريت ومعها هذا الحب المستحيل^(٩٠). وفي رواية Gurdy نجد أوزي تارتو يجب سبدا التي تحب - بدورها - هيرامراه الذي يجب إبنيزيس. وتواجه في الروايتين الحب الذي لا يتحقق في الحال. والوصول بين الحبيبين صعب في هذا الطريق المسدود أمام هذا الفوج المأسوى للحب، أي الحب الأسمى الاتجاه. والحب ذو البعد الواحد ليس موضوعا جديدا، لكن الروايتين يعالجهن بطريقة متضمنة لإبراز استحالته، وذلك بإضافة بعض العناصر القدرية التي تستبعد كل محاولة وكل أمل.

ويبدو الحب كأنه يبدأ بالتماسة، بل هو مرادف لها. والحب دائما وسيد، والمحبوب لا يمكن الإنساق به. إنه غائب للأبد، غائب بلا عودة، كأنه في عالم آخر، عالم حقيق يستبعد الماشق منه دائما. وهكذا تحس في الروايتين بالفراغ المحيط بالعناق، ويتق الحب غامضا بعيدا جدا.

ولا تبدو وجهة النظر هذه ملفقة أو مفتعلة ولكنها تستند إلى تاريخ الحب في مصر القديمة. وهذا الحب الأسطوري ليس ظاهرة طبيعية ولكنه ظاهرة ثقافية واجتماعية، ظهرت في حدود المكان، وتطورت في الزمان. ولا سبيل إلى فهم طبيعتها ومعناها دون فهمها في حدود زمانها، وفي علاقتها بالواقع الاجتماعى الذى تنتمى إليه. ففي آداب مصر القديمة توجد المعلومات الأولى عن الحب الأسطوري^(٩١). ونحن نفهم هذا جيدا حين نعرف أن دين آمينوفيس الرابع، وإلهه المالى الواحد، كان مملا على الأرض بتثائية، أما الحب الزوجى فكان رمزا للحب الإلهى ووسيلة للوصول إلى الرب^(٩٢).

ولقد أثر هؤلاء الأبطال بجمع الغامض على البناء العام للروايتين اللتين تجرى أحداثها بناء على قوانين التضاد الدائم. وضلقت التضاد في التفاصيل العامة هناك تضاد عام وشامل يسرى على خططين رئيسيين، يتطربان على التناقض بين هؤلاء الأبطال والمجتمع الذى يعيشون فيه، وعلى عدم إمكان التضاهي بين بعض هؤلاء الأبطال أنفسهم وبعض. ويظهر تحليل الروايتين العلاقة بين هذه العناصر المتضادة التي تحطم - باقترابها من بعضها البعض - التآلف المعلن بين هؤلاء

سوى وصف يمتد على حساب التطور الدرامي للأحداث وللشخصيات^(٨٧). وهناك سبب رئيسي لهذا الوصف الهنوي؛ فأحداث الروايتين مصطنعة، وخيوطها مكشوفة، وليس لها أية رابطة أو اتجاه واضح، وتكرار بعض المواقف يؤكد، من آن إلى آخر، فقر الإبداع عند الكاتبين. وقلة الأحداث وتكرارها هي للمعادل الموضوعي لكثرة الوصف الذي يلقى بطبيعته الأحداث، ويوقتها، ليصلها عمالة.

ويبرز تحليل القيمة الأدبية للروايتين بعض الملاحظات عن البناء العام والتحليل النفسي للشخصيات؛ فالكاتبان يركزان الأحداث على بعض المشاهد الثمينة، حتى وصف الأشياء المحيطة، لا يتبع المشاكل النفسية للشخصيات. وتبنى الأحداث بقصد تأكيد المظهر الأسطوري للأبطال ولغزهم الذي لا يقبل الاختراق. ويتمكن الكاتبان عن طريق مؤامرات لا تتوقف، ومعارك مستمرة، من إيجاد حبكة مصطنعة. ولذلك كانت علاقة الكاتبين بنفسية شخصياتهم علاقة محملة. ولم يكن تراكم التفاصيل مجدياً؛ لأنها لم تستطع أن تخفي ضعف التحليل النفسي. حتى الآثار الفرعونية، لم تكن سوى ديكور خال من كل علاقة حية بالشخصيات التي كانت تستلحق أن تتطور في أي ديكور آخر.

ولم تكن مهمة الكاتبين سوى عمالة لخلق عالم ملحمي، عالم مجرد محمل بغنائية حزينة. ومن هنا كان النسيان الذي استغنته الروايتان منطقياً^(٨٨).

ثانياً: مصر الحديثة مصر الواقع

لم يكن من قبل المصادفة والأثر كذلك؛ أن يظهر التغيير الذي حمله الكتاب الواقعيون الذين اهتموا - قبل كل شيء - بالواقع؛ باليومي؛ بحياة البسطاء؛ وفي اختصار بتصور جديد للتاريخ. وهذا مفهمه كاتبان فرنسيان (لامبلان Lambelin وإيفريي Iverry) ممن تغلخوا عن الاتجاه الأسطوري في الرواية. ولكن ليس معنى ذلك أنها نجما في تحظى هذه النظرة إلى الرواية التاريخية بتماما، ولكن رواياتها تقع - على الأقل من ناحية الليل العام - في مستوى وسط بين الخيال الجامع والواقع البسيط المؤثر. ومادة هذه الروايات نفسها تكن في اكتشاف هذه الحدود للغة، وكل ماينجم عن الغائبا من عالم المعلقة، عالم الوهم والمبالغة. لقد انتقل الكاتبان في رواياتها^(٨٩) إلى عالم البسطاء والمتراشعين، إلى حقيقة كل يوم، والحياة اليومية للشعب المصري بمادته وتقاليده.

ومحكي لامبلان - في روايته - عن قصة إله الشاب الإنجليزي جورج فورجريت، الذي حضر إلى مصر ليزيد ثروته ويشترى الأراضي ويضارب على القطن. لكنه في النهاية - بعد إقامة عدة شهور في مصر - يعود إلى بلده، تحت وطأة الوحدة والملل، بعد أن عانى في صعيد مصر.

وتبدو البيئة عند الكاتبين دائرة واسعة تمتد من المحيط إلى المركز، ثم من المركز إلى المحيط. ونتيجة لذلك نجد فكرتي الموت والقدرية ماثلتين أمامنا في كل لحظة في الروايتين. وكلتاها ملحة وضرورية ومعبرة، بل هما بمثابة الصورة الأساسية التي عبر بها الكاتبان عن العلاقة بين هذه الشخصيات ومصر. وموت كل الشخصيات الرئيسية في الروايتين شديد التعبير؛ سيليا، أوزيتانه، أموستر، إيزيفيس في المصرية. وكذلك نيوكريت، وريجنر، إيزهوت في «نيوكريت». وسيطر هذا العنف المستمر الذي يثقله الموت، هذا الجو المأساوي الذي يؤدي إليه الغياب، على الروايتين.

ويظهر الموت - مثله مثل الكثير من العناصر الطبيعية - موضوعا للخوف والرهبة عند المصريين. وفي مثل هذه الأحوال لا يمكن للإنسان المصري إلا أن يكون مذبذبا قلقا؛ لأن حياته تنهى نحو المم و تلاشي في الفراغ^(٩٠). وفي مثل هذا العالم، حيث الحياة وهم وعدم، لا يجد الإنسان السلولى والنزاه، كما لا يجد القادرين على مساعدته على العيش سوى في عالم ماوراء الطبيعة، في الآخرة، وفي غلرد وهمي^(٩١).

ويتوقف الإنسان المصري عن الحياة في مقابل هذه القوى الأسطورية ولكن ينجم من القلق وهذا الخوف بدأ يحل بمحبة أخرى. وتشير هذه الإنسانية الملبة المحاربة إلى عالم الأحلام، إلى المصير المأساوي لكل الأبطال الفائقين في عالم يتحرك لكي يصبح إنسانيا، هو عالم الأحلام. وهذا العالم الوردي ليس سوى أسطورة رائعة تسيطر عليها النظرة الدينية والأسطورية لتخرج لنا قلق الإنسان واضطرابه^(٩٢). ولقد أصبح الإنسان المصري سيدا في فن الخيال والتأمل؛ لأنه قد صار منقيا في عله الفعل، فأثر ترك الواقع إلى الجهد، والانطلاق نحو مناطق الحرية والأسرار، حيث ألتاز مصر.

واغتراب الشعب، وتلاشي الأشياء، وسهولة الزمان، وغموض المكان، تلك هي الموضوعات التي من خلالها انطلق خيال الكاتبين نحو تجسيد موضوع الغياب. وحولهم يمتد هذا الغياب، ويوسع صحراء السلبية والتفني، والجو الدامي وسفوف الموت. في مصر هذه اكتشف الكاتبان دوامة الحضور العاجل المفزع للعنف، ولقد، وللموت^(٩٣). ولكن على الرغم من أن الموت يبدو مسيطرا على أعناق روح الإنسان المصري، فهناك تزيان الحلو الموقدة تشع في داخله - فتلك الأهرام مملكة غنية، لهم في أرض مصر؛ تيه لم يره إنسان من قبل؛ شاهد على المقبرة الأسطورية لشعب يطالب المطلق والمخلود^(٩٤).

ونلاحظ في النهاية أن صورة مصر - عند الكاتبين - لا تشبه في كثير من النقاط مصر القديمة في حقيقة؛ فقد عالجنا هذه الصورة من حيث هي صورة بلد أجنبي قديم، عريق وغامض ومثير؛ ومن ثم كانت الصلة بينها صعبة؛ لأن الحقيقة والأسطورة يظلان دائما في علاقة وامية. والديكور والوصف في الروايتين هنوي، سيال، قاضي؛ فالكاتبان هنا بلزكيان. ولذلك نجد خنسا وعشرين صفحة - مثلا - في *Nisoul* تخصص لوصف وفاء النيل^(٩٥). وكذلك في *L'Egyptienne* صفحات كثيرة ليست

معاصراً ، بالإضافة إلى وصف آثار مصر الفرعونية القديمة . وعلمنا وصل إلى القاهرة أحس بجلالته إلى الماضي الغامض لمصر^(٩١) . ولكن وصف الآثار خلق سلسلة من العلاقات الاستعارية بين الماضي التليد وأمل الحاضر ، على الرغم من كل شيء^(٩٢) . وللوصف الدقيق لمصر ، الذى يقدمه لنا الكاتب ، دلالة : إذ يبين بوضوح أنه لم يكتب بوصف مظاهر متفرقة وأما مصر - ولكنه قدم صورة شاملة لكل المشاريع الاجتماعية والإنسانية فيها .

فالقاهرة تطيح صورة عالم ملي بالحركة - جذاب وعريب^(٩٣) . ونلاحظ في وصف الفيوم^(٩٤) وبولاق^(٩٥) وشبرا^(٩٦) . الطريق السهل ، طريق الآثار الغريبة في وصف بلد أجنبي . ومن الممكن اعتبار نظرة ليلان هذه نظرة كاتب يقف أمام مشاهد حياة غريبة عليه - متحميا ومستناراً . وإذا كان هذا حقيقة فإن الكاتب لم يسمح في التغافل داخل المشاهد العابرة ، أو غطى حدود واقع غلا من كل شاعرية . وكانت تقصصه التركيبية الجريئة التي تليق الشعر في الواقع ، وتبين الواقع من خلال الشعر . لقد استند على الحقيقة المجرعة الجافة . والملاحظة الحافظة . الخائيتين من كل خيال وكل بعد شعري . إلى الدرجة التي غدا معها معنى الحلم قاصراً . ويرى الكاتب ويسجل مباشرة دون معاناة اندهاش إلى ما وراء المظاهر السطحية . ولذلك اختصت الرواية بالصفحة وستغنت السيلان .

وقد أهل النقد - مرة أخرى - رواية أخرى - رواية أخرى عن مصر للعاصرة^(٩٧) . تبدو لنا أقل سطحية وأكثر تماسكا . إنها قصة شاب إنجليزي استقرطاطي هو «جلاك» - حضر إلى مصر في مهمة رسمية في أثناء الاحتلال الإنجليزي . وفي الفيوم كانت له قصة حب خيالية مع مصرية شابة تدعى وردة . لكن الاختلاف الطبق والاجتماعي والعرقي والفضائل بين اثنين يقضى على قصة حبهما . ويعود جلاك إلى بلده بعد أن اعتنقت وردة المسيحية .

ونلاحظ في هذه الرواية . على الرغم من أنها تنحى عن مصر الحديثة - أن الانبعاث المحمى استولى على الرواية - فجعلها تقدم لنا شخصيات أسطورية فائقة . فجلاك مثلا هو ذلك الفارس النبيل . ذو الشهرة العريضة في الشجاعة^(٩٨) . إنه شخصية كبيرة مخيطة شكلا وموضوعا . صحته كانت صحة إنجليزي متين البيان . خلق من أجل الصراع المفهوم . وغيرها من الصفات التي اشهر بها أسلافه وطلاته منذ قرون وقرون . تلك العائلة التي خرج دائما منتصرة من أي صراع^(٩٩) . وكان ليلان كبير إلى حياة المغامرة والخطر . حيث تجد القوة وظيفتها الحقيقية . وحيث تحصل كل ساعة مفاجأة جديدة . وحيث يعمل كل يوم انتصارا . والذي يمنحنا الإشارة إليه هنا . هو أن وهي الكتابة كان يتبع الفقاء بين شخصيات أسطورية تبدو واضحة في الرواية : «كل كيان ينضج بالقوة . وفي وجهه الشاحب . عيان ذواتا سودا متغير تشعان الضوء»^(١٠٠) .

وهناك منصور - ذلك الولد «يعينه الغضب» . بقوامه الساق . بأعضائه المرنة - كآلة صغير يوحى - باللطيف كله . بالنخامة كلها . لجنس انقضى .. إنه إله صغير»^(١٠١) . ثم وردة . تلك القدسة

ولقد كان الرباء للفرع الذى أصيب به مصر - في الواقع - مقترنا بؤلال المغامرين الذين انتفضوا بحثا عن الثروة في كل مكان . فأصبح وادى النيل خاضعا للسوق العالمى . ونأست في كل مكان تقريبا تركيزات أعمال وخدمات بضاعة - ومال . واستهارة . وحافز ربح . فذلك هي الأسس القوية التي قصد إليها المغامرون والمستثمرون الأجانب . وخلف الواجهة للسلسلة لمصر . كانت المقاومة العريضة لشعبها تتحدى طمع المغامرين وجشع قطع الغناب . ولكن من جانب آخر . كانت مصر الحكام - مصر الأغنياء نفاسلين المحلفين والمتسلطين من كل القيم ، تتسامع مع هؤلاء المغامرين الثروة . وينفتح لهم الباب بل مصرعهم بلا حساب . وكانت انتصارات في كل مكان ، إلى أن وصل الأمر إلى حد أنه لم يعد في استطاعة أية سلطة أن تمنع هؤلاء المغامرين من التهام المادة الحيوية لمصر ، أو إيجارهم على التخلي عن ثمرات استغلالهم . وكانت سيطرة الأجانب واضحة . فقد حكموا كل مواصل الوطن والدين . وأقاموا مشاهد مختلفة متتابعة من القوض والاستغلال . ولقد عالج كثير من الكتاب الأوروبيين قصص هؤلاء المغامرين القادمين من لندن - وروما . وأثينا . وبابريس . وكل المستعبلين الذى اعتبروا مصر فريسة سهلة لعمليات نصبهم .

وكان هذا حال ليلان الذى أوضح هذه الحقيقة المثيرة : «إننى أسأل بالمضاربة على القطن . كل مساء أتلقى معلومات من فورليانزا الإنجليزية ، وفي اليوم التالي أعطى أوامر بالتفويض إلى الإيكتندرية ، وفي خلال ثلاثة أسابيع يمت مائة ألف جنيه»^(١٠٢) . وإذا كان بعد نظر جورج - بطل روايته - يجعله يعرف القيمة الحقيقية لرؤوس الأموال - كعامل سياسي مهم . فكان الوجهة عليه أن يجد الوسيلة لعائد سريع لأمواله^(١٠٣) . ولكن الوسيلة كانت متعقدة . وفي داخله ثبتت فكرة استثمار بعض أمواله القليلة في مصر . عن طريق شراء أراض مصادرة من الفلاحين الفقراء لعدم قيامهم بسداد ديونهم الثقيلة . فاشترى مقاطعة بشروط مفرية جدا^(١٠٤) . وأثار هذا الوضع الملامم للأجانب رغبة جورج في الاستغلال . متخليا الربح الذى سيحققه ، إذ كانت اللوحة مفرية والفرصة لا تعوض ، وألا أفلتت الفرصة . وبعد أن حقق أرباحا طائلة . عاد إلى بلاده تحت تأثير الوحدة وعوفل جمع مع مرتبتي أنجيتين وحرس الزوال على أن ينحني لنا الحياة اليومية لتسبب للمصرى .

والذى يصبغها فيها هو البرس والأضطهاد الذى ينضج في شعب محروم من كل حقوق إنسانية^(١٠٥) . فالإمبراطورية يدورها لتتضمم مساعدت على نشر جو عام من اقتصاد وانرشوة في مصر : «كان يجب القيام بكثير من الساعى للتصديق على الوثائق من نظامى أبوصى . ثم تسجيلها في المحكمة . ثم الحصول على ربح الرهان عن الأرض . ثم رفع التقود إلى من هم الحق .. ودفع التسهيلات اللازمة»^(١٠٦) . وتنتشر صور كثيرة ليلان والفقير والفقر والفقر الذى يتعرض له المصريون بين أسطر الرواية . كشاهد حتى على حال الناس في هذه الفترة من حياة مصر .

وعلاوة الرواية في مشروعه الوصفي الواقعي أن يقدم لنا واقعا حيا

كتافتها وفي اختلافها وفي إيقاعها اليومي . ففى الصفحات التى كرسها لوصف القاهرة^(١١١) ، تتجلى الحياة القاهرية وتنعج بهذه الكثافة : أصوات الناس ، الحمس ، ضجيج الجمهور يرتفع وينخفض فى أوركسترا الوصف وسمفونية الحياة .

ويتسلخ لنا تحليل الرواية قائمة من الصور ، ومن الرموز ، ومن الوصف ، وألوانا ، ومدنا ، وقرى ، وتشنجات ، وقلقا ، وقوى عتيقة ، ويؤسا ، وظللا ، وغموضا ، وتقاليذ أزلية . وفى اختصار يقدم إلينا نظاما كاملا لملم مصرى نتعرفه فى هذه الرواية .

خاتمة :

إن مصر بلد ذو ماضى تليد تكالب على حياته الظلم والكوارث والطعم ؛ وأمة ذات تقاليد عتيقة غامضة وعميرة ، ومهد حضارة قديمة قديمة . مصر هى لغز غير كالألف ، لا نستطيع الكشف عن ألغازها . إنها لا تسمح ، بالتأكيد ، برغ الحجاب عن وجهها . ولا عن مشاكلها الخاصة . ولم تكن المحاولات التى حاولها هؤلاء الروائيون ، أحيانا بنجاح وغالبا بغير نجاح ، سوى محاولة بسيطة للاتصال بمصر ، هذه السفلية التى تحكى سمائها الكثير من الأسرار .

ويجب أن لا نقصدنا الكتب والمراجع والأعمال المهمة التى ظهرت عن مصر : إن كل شئ لم يقل بعد ، عن بلد لا يمكن الإحاطة بصورته إلا من خلال الخيال الحساس . وليس ذلك عن طريق الواقع أو الظاهر أو الملموس ، بل عن طريق التمثيل والحق الجرد .

وكما كانت روايات القرن الماضى التى أثرت معلوماتنا عن مصر . كانت الروايات التى ظهرت فى الربع الأول من القرن العشرين ، من حيث إنها جميعا تكشف عن رؤية محدودة قليلة الأثر ، ومشوهة أحيانا . ولكننا مازلنا نحفظ بالأمل فى وجود أنواع أخرى من الرواية التى ظهرت عن مصر خلال بقية هذا القرن ، والتى نحن فى سبيل دراستها . ولعلها تكون أكثر إقناعا وثراء وشمولية .

الإيجلية^(١١٢) . والفزال الشارد^(١١٣) ، تملك الكثير من الإغراء الذى لا يجده عند النساء العاديات . إنها ذات مقاومة عتيقة وقوة إرادة لا تلبث .^(١١٤) وقد جعلت السنين من هذه الفتاة البتيمة . المخطوفة الأكثر جمالا . الأكثر كبرياء . المرغوبة . الفريدة . بين كل بنات الفيدم^(١١٥) .

ولكن هذه الشخصيات لا تكون امبراطورية مستقلة مغلقة . أو علما بلا اتصال مع ما حوله . إنها شخصيات لا تستطيع الفكاك من البيئة التى تحيطها ، ولا من الدوافع والأهوال التى تتمتع فى المجتمع المصرى . وهكنا تقدم لنا الرواية مصر كل يوم ، وحياة شعب يأكله ، شعب بسيط طيب يستهلكه اليأس^(١١٦) ، المرأة فيه محترقة ، فى مجرد وسيلة للمتعة : المرأة للرجل كالطائر للصيد . كازهرة للبستان . كالمد لسيده . شئ للتوزيع والمضعة حسب الظروف . فإذا أدت الورد بشوكها ، أزعتها ودسها . وإذا طار الطائر فابحث عن غيره . وإذا عضك الكلب فاقتله^(١١٧) . ومصر فى الرواية هى مكان الدهشة والحزن ، بلد عديم جدوى الأطماع ، والجنون الكاذب للامال الإنسانية^(١١٨) . ومع ذلك فلا يمكن للإنسان إلا أن يعجب بهوده هذا الشعب الذى يحفظ دائما تقاليد الآباء والأجداد ؛ إذ يجد فيها المأوى من عالم كله يؤس ومتاعب . حيث كل شئ يبدو مهددا : « تأملوا هذه الكائنات ذات النظرات الهادئة وهى تفعل ببساطة أفعال أبجدها اسم أبناء مؤسرين ، تؤدوا أن يقوموا بالعمل نفسه الذى قامت به أيد عظمت خلال قرون وقرون .. ألا تستطيع القول بأنك إزاء مشهد من ستة آلاف سنة ؟ »^(١١٩) . إن التقاليد هى الشكل المتحرف للاحتواء . حيث يجد المصرى المهدوم والرائحة وحرارة العلاقات الإنسانية^(١٢٠) . إنه يخلق من هذه التقاليد علما مقلدا . متقلبا على نفسه . يعرف ويمده بالحق . ومن خلاله يستطيع أن يتماثل والواقع العالم الخارجى .

ونظرة الروائية نظرة مصور معجب بمشاهد الشارع للمصرى . وروايتها ملأى بأشياء رأيتها . واستطاعت بذلك أن تقدم الحياة فى

المواش

(١) لمرة اعم هذه الأبحاث انظر :

Dufrenoy (Marie Jouie) : *L'Orient romanesque en France (1704-1789)*, Beauchemin Montreal, 1946 (b) Carré (I. H.) *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1932, 2 Vol.,

كلبك انظر رسالة ذكرتها الفتوة للمؤلف : *L'image de l'Égypte dans le roman français et anglais au XIX siècle*, Paris, Sorbonne, 1973.

(٢) Gudy (Pierre) : *L'Égyptisme*, Albert Méricant, Paris, 1903.

(٣) Guérin (H.) : *Le balier de la dième*, l'Albert Méricant, Paris, 1905.

(٤) Sanglé (Charles) : *Nitaneukrit*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1909.

- Lambelin (Roger) : *Un Coeur d'homme*, nouvelle librairie (٢) Nationale, Paris, 1914.

D'Ivry (Jehan) : *La Rose du Fayoum*, J. Ferenczi, Paris, 1921.

نصبت أن نذكر أن مصر قف لة ولاية بالها المصرى العادى . الحيل . السرى . وجعلت مكها فى الرواية (غير الصالحة الاستعمال)

(١) D'Ivry (Jehan) : *Un Coeur de Harem*, Paris, 1921.

(٢) Curtvis (E. R.) : *La littérature européenne et le moyen - âge P. U. F.* (٢) Paris, 1958, pp. 117 - 122

(٣) Butor (Michel) : *Le génie du lieu*, Grasset, Paris, 1958, p. 110.

(٤) Hegel, *L'Esthétique* : 4 vol. Aubier, Paris, 1944 T. 2, pp. 72, 74, 163.

(٥) Brocher (H.) : *Le mythe du héros et la mentalité primitive*, F. Alcan, Paris, 1932, p. 31 (5) Jung (C. G.) et Hénery (Charles) *Introduction à l'essence de la mythologie*, traduit en français par H. E. Delmédico, Payot, Paris, 1933, p. 11.

- (١) الأسطورة ملازمة لحياة الناس فهي تنقل من عالم إلى عالم ومن عصر إلى عصر على القصص التي تنتقل من دم إلى دم، ومن وسط إلى وسط تورق أو تجف أو تتلاوه حسب شخصية القاص.
- Michel (Décaudin): *Deux aspects du mythe au XX^e siècle*, C. A. I. E., F. No. 22, Paris, 1970, p. 226.
- Guddy (Pierre): *L'Égyptisme*, Albert Méricant, Paris 1908.
- إيا قصة سيدنا تلك الملك القوية الجميلة للأخرة التي أودت أن تتحول حل عرش مصر مع أبها الذي ولدته من كبرى هالي وليس كهنه أقون. حملت هذا الطفل إلى لندن. وأودت أن تحيط الأصل الإلهي - حتى إذا توجهت تصبح أم وابنة الإله - زوجة لذلك. ولكن ملامحتها اكتشفت. وأمر طرعوهم بتحنيتها حية.
- (١٦) السابق . ص : ١١٨ .
- (١٧) السابق . ص : ٣٢٧ .
- Sellier (Philippe): *Le mythe du héros*, Bordas, Paris, 1970, pp. 19, (١٧) 20.
- (١٤) السابق . ص : ١١٨ .
- (١٥) ص : ٢٧ الكتاب السابق .
- Sellier (Philippe): *Ouvrage cité*.
- (١٦) الرواية نفسها . ص : ٣٢٢ .
- (١٧) السابق . ص : ٣٢٢ .
- (١٨) السابق . ص : ٣٢٦ .
- (١٩) السابق . ص : ١٦٨ .
- Durant (Gilbert): *Structures anthropologiques de l'égypte antique*, Plon, Paris, 1961, Livre I, Chapitre V.
- (٢١) السابق . صفحة ٣٣٧ .
- (٢٢) السابق صفحة ١٥٤ .
- (٢٣) السابق . صفحة ١٦٢ .
- (٢٤) السابق . صفحة ١٦٤ .
- (٢٥) السابق . صفحة ٢٩٩ .
- (٢٦) السابق . صفحة ١٩٢ .
- (٢٧) السابق . صفحة ٣٢ .
- Sellier (Philippe): *op. cit.* ص : ٢٤ .
- (٢٨) الرواية نفسها . ص : ١٨٨ .
- (٢٩) السابق . ص : ١٦٠ - ١٧١ .
- (٣٠) السابق . ص : ٢١١ - ٢١٢ .
- (٣١) السابق . ص : ١٩٢ .
- (٣٢) السابق . ص : ٢٠٠ .
- (٣٣) السابق . ص : ١٤٢ .
- Sellier (Philippe): *op. cit.* p. 24, (٣٧)
- (٣٨) الرواية نفسها . ص : ٣٢٩ .
- Sanglé (Charles) Nissenski, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, Paris 1909.
- (٤٠)
- Sellier (Philippe): *Le mythe du héros*, p. 26.
- (٤١) الرواية نفسها . ص : ٥٥ .
- (٤٢) السابق . ص : ٥٥ - ٥٦ .
- (٤٣) السابق . ص : ٨١ .
- (٤٤) السابق . ص : ٨٨ - ١٠٠ .
- (٤٥) السابق . ص : ٦١ .
- (٤٦) السابق . ص : ٦١ .
- (٤٧)
- Sellier, *op. cit.* p. 28.
- (٤٨) الرواية نفسها . ص : ٣٢ .
- (٤٩) السابق . ص : ٧٦ .
- (٥٠) السابق . ص : ٣٣ .
- (٥١) السابق . ص : ٣٥ .
- (٥٢) السابق . ص : ٢٣ .
- (٥٣) السابق . ص : ٢١ .
- (٥٤) السابق . ص : ٤٣ .
- (٥٥) السابق . ص : ١٣ .
- Mario Praz: *The Romantic Agony*, Oxford University Press, London, 1951.
- (١٠) الرواية نفسها . ص : ٢١٠ .
- (١١) السابق . ص : ٢٠٨ .
- (١٢) السابق . ص : ٢٤٢ .
- Ermann (Adolf): *La littérature d'Egypte*, I. C. Hinrichs, Leipzig, (١٣) 1923, p. 303.
- (١٤) نفس المصدر السابق . ص : ٣٠٣ .
- (١٥) Durand (Gilbert): *Le décor mythique de la chambre de Pharaon*, p. 73.
- وأيضاً كتاب . Philippe Sellier . ص : ١٤ .
- (١٦) المصرية : ص : ٩٠ ، ١١٨ ، ٣٢٧ . نيوكريت : ص : ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ .
- (١٧) المصرية : ص : ١٠٥ .
- (١٨) نيوكريت : ص : ٢١ .
- (١٩) Maspéro: *Etudes égyptiennes*, II, Paris 1888, pp. 50-64.
- (٢٠) نيوكريت : ص : ٣٥ .
- (٢١) السابق . ص : ٤٧ - ٤٨ .
- (٢٢) السابق . ص : ١٩٢ - ١٩٦ .
- (٢٣) المصرية : ص : ٩ .
- (٢٤) السابق . ص : ١١٠ ، ١١٨ ، ١٣٠ ، ١٤٠ ، ١٥٠ ، ١٦٠ ، ١٧٠ ، ١٨٠ ، وكذلك انظر : نيوكريت : ص : ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٨١ ، ٣٠٨ ، ٣١٩ .
- (٢٥) انظر نيوكريت : ص : ٩ .
- (٢٦) انظر كذلك : المصرية : ص : ١٦٥ .
- (٢٧) المصرية : ص : ١٩٨ ، ١٧٠ ، ١٧٥ ، وأيضاً نيوكريت : ص : ١٥٦ ، ١٨٦ ، ١٧٠ ، ١٧١ .
- (٢٨) نيوكريت (Nisoukrit) : ص : ٧٢ ، ٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ وكذلك المصرية (L'Egyptienne) : ص : ١٧٠ ، ١٧١ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ .
- (٢٩) نيوكريت (Nisoukrit) : ص : ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ .
- (٣٠) المصدر ص : ١٠٥ ، ١٠٦ ، وكذلك المصرية (L'Egyptienne) : ص : ١٣٢ .
- (٣١) نيوكريت : (Nisoukrit) : ص : ١٥٦ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٨٦ .
- كذلك للمصرية L'Egyptienne : ص : ١٦٥ ، ١٧٠ ، ١٧٥ .
- (٣٢) نيوكريت : (Nisoukrit) : ص : ٣١٦ ، ٣١٧ ، وكذلك L'Egyptienne : ص : ١٣٣ .
- (٣٣) نيوكريت : (Nisoukrit) : ص : ١٢٥ - ١٣٠ .
- (٣٤) المصرية : (L'Egyptienne) : ص : ١٤٨ ، ١٥٢ ، ١٧٩ ، ١٨٧ .
- (٣٥) يجب التنبيه بأن هناك رواية ثالثة (لا يمكن استخدامها) وهي :
- (Rogier): *Un Coeur d'homme*, Nouvelle librairie Nationale, Paris, 1914, (٣٥)
- Ivray (Jehan d') *La rose du Fayoum*, J. Faraczi, Paris, 1921.
- (٣٦) قلب رجل *Un Coeur d'homme* : ص : ٧٧ .
- (٣٧) السابق . ص : ٦٤ .
- (٣٨) السابق . ص : ٦٥ .
- (٣٩) السابق . ص : ٧٦ ، ٧٧ .
- (٤٠) السابق . ص : ٧٧ .
- (٤١) السابق . ص : ٨٨ .
- (٤٢) السابق . ص : ١١٦ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ .
- (٤٣) قلب رجل *Un Coeur d'homme* : ص : ٢٥٥ - ٢٥٩ .
- (٤٤) السابق . ص : ٨٧ - ٨٣ .
- (٤٥) السابق . ص : ٢١٨ .
- (٤٦) السابق . ص : ٢٩٣ .
- Ivray (Jehan d'), op. cit.
- (٤٧) السابق . ص : ١٣ .
- (٤٨) السابق . ص : ١٢ .
- (٤٩) السابق (١٠٠) : ص : ١٥ .
- (٥٠) السابق . ص : ٨٨ .
- (٥١) السابق . ص : ١٣ .

(١٠٧) السابق ، ص : ٦٢ .
 (١٠٨) السابق ، ص : ٧٠ .
 (١٠٩) السابق ، ص : ٧٩ .
 (١١٠) السابق ، ص : ٦٢ ، ٦٧ .
 (١١١) السابق ، ص : ٩٥ ، ٩٦ .

(١٠٢) السابق ، ص : ٥٠ .
 (١٠٣) السابق ، ص : ٥٠ .
 (١٠٤) السابق ، ص : ٥٨ .
 (١٠٥) السابق ، ص : ٨٨ .
 (١٠٦) البروتية نفسها ، ص : ١٧١ ، ١٧٤ ، ١٧٥ .



على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الزور القاهرة ت ٩٢٠٨٦٨ - ٩١٨٦٧١ - ٦ مكتبة الشاوي بالحامية الجديدة - ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربي

توفيق الحكيم

جميع مؤلفات الكاتب الكبير

وأحدث ما صدر له:

- الاحاديث الأربعة
- والقضايا الدينية التي أثارها
- التعايشية مع الإسلام
- حديث مع الكوكب

محمود تيمور

جميع مؤلفات الكاتب الكبير

كما تقدم:

- شعراء النصرانية في الجاهلية
- الأدب لويس شيخو اليسوعي
- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر
- (جزءان) د. محمد حسين
- أدب النساء في الجاهلية والإسلام
- د. محمد بدر معبد
- ألفية ابن مالك
- مزيج بتدقيقات أئمة النور

صدر حديثاً:

- شفاء غليظة
- (قصص قصيرة) محمود تيمور
- دنيا جديدة
- (قصص قصيرة) محمود تيمور
- أمينة الحزب
- (قصص قصيرة) د. على حسن

تحت الطبع:

- ديوان الأعراس الكبير
- ديوان البهاء زهير

تطلب من الناشر جميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي

موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية لوسيان بورتييه

إن مشكلة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية تعتبر موضوعاً خاصاً بتاريخ الأدب . مثلها مثل المصادر الكلاسيكية ، والمصادر اللاهوتية ، أو المصادر النابعة من كتابات الزهاد . ولكن ، بينما كان من السهل تتبع الخيط إلى كتب اللاتينية وغيرهم ، حتى كتب اليونانية والكتب الخاصة بالدراسات الدينية ، ورؤى القرون الوسطى التي نهل منها داني ، والتي أشار إليها بنفسه ، ولم يكن الأمر يمثل هذه البساطة فيما يخص استكشاف المصادر الإسلامية الممكنة ، فالعلاقات بين داني والإسلام لم تحظ بالاهتمام إلى وقت قريب ^(١) . ولقد أدت تلك العلاقات إلى توسيع الموضوع ، إذ اعتبرت أحد مظاهر معرفة الإسلام في إيطاليا في القرون الوسطى : أي إيطاليا داخل عالم البحر المتوسط ككل ، والتبادل بين الشرق والغرب الذي طغى عليه النسيان بعد التشدد الذي حدث في العالم المسيحي . ويكتفينا أن نذكر - كمثال - المؤتمر الدولي الذي نظمته أكاديمية لينشيا ، والذي دار حول موضوع الشرق والغرب في القرون الوسطى ، والذي أظهر مدى انتشار تلك العلاقات وقوتها ، ومن ثم تأثيرها في الفكر والأدب .

من الجند المخترين إلى الامبراطور سون تسونج للقضاء على الرد الذي قام به القائد المغولي آن لوشان . ولقد تكرر الأمر مرات عدة . فاستقر هؤلاء الجند بهذه البلاد ، وصاروا أجداد العشرين مليون مسلم الموجودين في الصين اليوم . ومن المعروف أن « السارازان » ، وهو الاسم الذي أطلقته الغرب على المسلمين ، هم الذين جلبوا إلى الغرب الفلسفة اليونانية والعلم والشاعرة في هذا الوقت .

وفي هذا الجو الثقافي للبالغ كانشاط الذي تميزت به مدينة طليطلة ، قام الأب بطرس القودون - من أبرشية كلوف عام ١١٤١ ، بتكوين فريق من المترجمين الذين تكلم لهم بمجموعة الترجمات المعروفة باسم « مجموعة طليطلة » . وفي هذا الوقت ظهرت أول ترجمة

وليس من الضروري - هنا - أن نذكر طويلاً بأهمية وجود المسلمين في عالم البحر المتوسط ، بعد أن دانت الجزيرة العربية بالولاة والظافة للرسول عام ٦٣٢ ميلادية ، وتوحيد كل بلاد شمال الجزيرة العربية وشرقها وغربها عام ٦٤٠ ميلادية ، وضم أرمينيا وقبرص ، وأندلس فتح المغرب وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا . لقد امتدت السيادة العربية من المحيط الأطلنطي إلى حدود الهند ، عندما حدث التوقف في جبهة الشمال عند مدينة بوانيه عام ٧٣٢ ميلادية . وتوقفت غزوات الفتح في القرن الثامن الميلادي ، ولكن ذلك لا يعني توقف انتشار المسلمين . وما يؤكد ذلك أنه في هذا القرن الثامن نفسه قام خليفة أبو جعفر المنصور بإرسال فضيلة

بتقديم هذا الأمير بطريقة ماززة ، وذلك لأنه لقي حتفه وهو يقابل شارل داجو الذي أرسله البابا كليات الرابع لمحاربته .

وقد عتب دانتى دائما على أنصار شارل داجو إيدانهم تلك السلالة الجرمانية ، كما عتب على الباباوات التدخل فى الشؤون السياسية .

ولكن فردريك لم يكن يكتفى ببلهو البلاط ، فى عام ١٢٢٤ قام بإنشاء جامعة نابولى الفنية بمكتبة مخطوطات عربية . كما أن المراكز الثقافية فى نابولى وباليرمو كانت تستقبل المترجمين الفارين من أسبانيا بسبب الغزو للمسيحى لها . وفى عام ١٢٣٢ قام أحد الباحثين اليهود ، وهو يعقوب بن أبامارى ثاتاتولى بترجمة عبرية لابن رشد ، وقد ترجمه إلى اللاتينية بميشل من اسكلندا^(١٢) وهيرمان من ألمانيا ، وقد أقام كلاما فى طيلة فترة من الوقت . وهكذا تمت ترجمة أعمال أرسطو بالكامل إلى اللاتينية ، من خلال دراسة ابن رشد التى عرفها سان توماس داكوان ، الذى كان يدرّسها دائما ويستشهد بها . وكان الأمير بطريرك يطرح أسئلة فلسفية ودينية على الفيلسوف الصوفى ابن سبعين ، وكانت مراسلاتها تتعلق بالعلوم الأولية وهدف الميتافيزيقا ، وتصنيفات الفكر وعندها وخلود الروح . ولكن البعض يعتقد أن تلك المراسلات مزيفة ولكنها ظلت رمزا .

وفى شبه الجزيرة الإيطالية ، حيث انتمت الاتصالات للباشرة ، فيها عدا الجنوب ، لم يكن هناك ترحيب بأية معرفة عن الإسلام ، فى فلورنسا - بما أننا نريد أن نصل إلى دانتى - بالإضافة إلى المعلومات المنتشرة فى حوض البحر المتوسط ، كانت طائفة الدومينيكان فى سانتا ماريا نوفيللا تقوم بإلقاء المحاضرات التى كان يحضرها دانتى . وقد قام الأب ريكولودو دامونيكروس بالتدريس فى هذا المكان ، فى السنوات الأخيرة من هذا القرن والسنوات الأولى من القرن التالى ، بعد رحلته وإقامته الطويلة فى الشرق ، إذ كان فى بغداد عام ١٢٩١ ، وفى فلورنسا عام ١٣٠١ تقريبا . وقد ترك دراستين باللاتينية عن رحلاته ، ترجمت ككتاها إلى الفرنسية والإيطالية ، كما كتب بحثا آخر عن الإصرار والمراجع ، لا تعرف بالضبط تاريخ صدوره ، ولكن المرجح أن الأب ريكولودو الذى كان من مواليد سى سان بيتر ماجيورى ، وهو سى دانتى نفسه ، قد قام باطلاع عائلته وأصدقائه ، على المعلومات التى اكتسبها خلال رحلته البعيدة ، سواء بطريقة شفوية أو عن طريق المخطبات .

ولقد كانت هناك أساطير ملهنة من محمد (ﷺ) ، وكانت نقطة البداية «كتاب الكثرة» الذى كتبه برونو لاثينى بالفرنسية عام ١٢٩٥ ، والذى ترجم إلى الإيطالية مرتين ، ولكن بتصرف وتوسع . كما كان هناك أيضا «قصص محمد (ﷺ)» وهى قصيدة بالفرنسية مكونة من ١٩٩٧ بيت ، كتبها الكسندريه يون ، بالإضافة إلى ترجمته القصيدة اللاتينية التى كتبها الأب جوتييه . وهذه قصة تروى حياة محمد (ﷺ) من خلال سلسلة من الأكاذيب والادعاءات والتحريف فى مبادئ الإسلام . ولكن لا يمكننا أن نتجاهل المناخ العام الذى كان يروج فيه هذا الادعاء الكاذب بجمرة الإسلام ، مناخ خلق أساطير لا تملأ من جهة

للقرآن باللغة اللاتينية ، وقد اهتمت الفريون على هذا النص لفترة زمنية طويلة ، بوصفه مرجعا لمعرفة كتاب المسلمين للقدس . أما بالنسبة لأرسطو فقد تمت ترجمة كتابه عن الميتافيزيقا وفقا لنص ابن سينا^(١٣) .

وإذا كان مسلمو إسبانيا ، بالاشتراك مع اليهود ، قد خلقوا مناخا ثقافيا يتميز بنشاط آثار اتهام المسيحيين ، فقد كان هناك مقل آخر للثقافة الإسلامية المسيحية المشتركة هو صقلية . وفى القرن التاسع الميلادى سيطر المسلمون على الجزيرة سيطرة تامة ، فاستصلحوا الأرض «بأساليبهم الزراعية المتكيفة» ، وأقاموا صناعات السجاد والأفشة الرائعة ، كما أرسوا تقاليدهم ولغتهم ، ولكن دون أن يلغوا اللغات الأخرى ، إذ إن العقود والمكتبات كانت ملعونة باللغة اليونانية واللاتينية والعربية . وعندما اضطروا إلى التفرغ فى القرن الحادى عشر أمام النورمانديين ، فإن العلماء والشعراء اللاتين استقروا فى إسبانيا وشمال أفريقيا ظلوا يكونون تلك اللجنة الضائعة التى ذاقوا فيها حلاوة الحياة . ولكن الغزاة النورمانديين أنفسهم شذم تلك الحضارة الفنية التى وجدها ، والتى أثرت تأثيرا بالغا فى الفن ، وفى حياة البلاط النورماندى . ولقد ازدهرت فى صقلية طووك القرنين الحادى عشر والثانى عشر عبارة عربية نورماندية رائعة : القصور التى يتزاج فيها التأثيلان ، مثل نصر كويا فى باليرمو الذى يملوه نقش باللغة العربية يشير إلى اسم مؤسسه للملك وليام الثانى وتاريخ إنشاء عام ١١٨٠ . ، والكثاس ذات القباب الشرقية والمتأفورات العربية من زوايا الأديرة النورماندية وفى كل مكان ، من خلال الزخارف التى توحى بوجود الفنان العربى «من تلك الأرضية التى شيدت عام ١١٢٩ ميلادية ، وهو عام تويج الملك روجييرو . وما يدل على هذا الوجود العربى النورماندى المشترك ، تلك التفاصيل الموجودة فى لوحة بيتودا أبولى التى تصور الملك على فراش الموت ، وعمره طيب وعام فلك من المسلمين ، وكان للملك روجييرو الثانى يستقبل بالحفاوة نفسها فى بلاطه باليرمو فاكلا صقلييا متجهيا إلى الشام ، وأحد لمسلمين المتجهين إلى مكة حيث كانا يتقابلان فى جو من السليحة . ومن المعروف مقدار الإحسان والثقة الذى كان يكتفه الملك للأدريسي الذى رسم له خريطة من القصة ، تحمل لمناخات السبع ، ولكن يوضح التفاصيل التى لم يستطع شرحها على الخريطة ، أرفق بها موسوعة جغرافية صغيرة ، ترجم عنوانها بطرق عدة ، وأشهرها «كتاب الملك روجييرو» . أيضا فحيده فردريك الثانى الذى كان ملكا على صقلية ، عن طريق والدته كونستانس ، واميراطورا ألمانيا عن طريق والده هنرى السادس ، والذى كان إيطاليا وصقليا أكثرته جرمانيا ، فقد فرض طابعا إسلاميا على بلاطه فى باليرمو . وكان يطلب الرافضين والرافضات من المسلمين لإحياء الحفلات ، وهو الذى أدخل عادة إلقاء قصائد من الشعر بكل لغة من اللغات المستخدمة فى البلاط . وكان فى ذلك ما أثار غضب البابا جريجوري التاسع ثم ابنوسات الرابع على زفاف بلاط الملك فردريك ابنه مانفريد . وكان يروج تلك الزفاف إلى وجود المسلمين فى البلاط ، وكان شارل داجو يسمى مانفريد «سلطان لوسيرا» . وقد قام دانتى

باللغة العامية ، تتضمن فقرات عن رحلة محمد (ﷺ) وإنهاله إلى الله أن يخفى عدد مرات الصلاة إلى خمس .

ويمكننا القول - إذن - إن انتشار الأساطير عن الإسلام كان شيئاً بديعاً في إيطاليا خلال القرون: الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر ، فالكوينيدا الإلهية يرجع تاريخها إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر . وينتهي أيضاً عدد التغيرات والإضافات العشوائية بالإضافة إلى انتقالها بطريقة شفوية .

من المقبول - إذن - القول إن دانتى كان على اتصال بذلك الفكر المنتشر في القرون الوسطى والأساطير المستخدمة من قبله ومن بعده ، ويجب أن نوضح - الآن - ما استمده دانتى من الإسلام بطريقة صريحة ، وما علق عليه وما استله وما تملحه . ولكن هناك فرقا واضحا فاصلا بين المعرفة الفلسفية للإسلام والاعتراف به قيمة دينية .

وفي كتابه الفلسفي **«رحلة الطعام»** الذي كُتب على هيئة قصائد قصيرة ، بعد الأثرية التي تعرض لها بعد وفاة بياتريس ، حرص دانتى على جمع المعرفة المكتسبة خلال تلك السنوات (١٣٠٤ - ١٣٠٦) .

ومن السهل التعرف القراءات والمصادر ، ووقع عدد كبير من الأخطاء الإسلامية ، ذلك لأن دانتى كان يبحث عن روح الحقيقة في كل عقيدة اتقى بها ، وعندما قام بعرض آله فيناغوروس وأفلاطون وابن سينا والغزالي ، فما يخص موضوع أصل الأرواح فإنه قال : « إذا كان كل واحد منهم حاضرا » هنا - الآن ليدلغ عن وجهة نظره ، لرأينا أن الحقيقة تكمن فيهم كلهم ، ولكن بما أن الحقيقة تبدو بعيدة عن الحق الأول وهلة ، ويجب اتباع آراء أرسطو وأتباعه . »

وهكذا ذكر دانتى عالم الفلك أبو المسار (الفصل الثاني صفحة ١٣) والقرطبي عالم الفلك بمدرسة بغداد الذي توفي عام ٨٣٣ أو ٨٣٤ (الفصل الثاني صفحة ١٤) واكتشافاته الفلكية (الفصل الثاني صفحة ١٣ ، ١٤ ، الفصل الثالث صفحة ٥ ، ٦) والتقليد الغزالي (الفصل الثاني صفحة ١٤ ، الفصل الثالث صفحة ١٤ ، الفصل الرابع صفحة ٢٢) وابن سينا الذي توفي عام ١٠٣٧ ، هذا التقليد الفيلسوف المعروف لدى كل فلاسفة القرون الثاني عشر والذي جاء ذكره في الفصل الثاني صفحة ١٣ و ١٤ ، الفصل الثالث صفحة ١٤ ، والفصل الرابع صفحة ٢١ . ثم بعد ذلك في الكوينيدا الإلهية .

أما ابن رشد الذي ولد في قرطبة وتوفي في مراكش عام ١١٩٨ ، فقد إلهام دانتى كما إلهامه من قبل سان توماس دأكان ولعلنا على أرسطو (الفصل الرابع صفحة ١٣) . ولقد كان الكثير من النقاط التي أثارها ابن رشد ، مثلا العلاقة بين العقل والإيمان ، مثارا للمناقشة والجدل في الغرب المسيحي .

ويضع من هذه الدراسة الدقيقة لما ذكره دانتى أن علاقته بالفكر الإسلامي لم تكن مباشرة ، بل عن طريق عرض تلك العقائد

وأبحاث علمية يشوبها الغموض والتخبط من جهة أخرى (٣) . وعندما قام ميغيل أسين بالابسيوس بنشر كتابه عن « علم الأذهان الإسلامي والكوينيدا الإلهية » عام ١٩١٩ ، الذي أحدث ضجة كبرى ، فإنه يشد الانتباه إلى التشابه اللافت بين قصيدة دانتى والأساطير الإسلامية ، كما أبدى ندمه لعدم استطاعته توضيح طريقة التبادل والانتقال . لقد كانت العلاقات بين أسبانيا وإيطاليا أكيدة . ومن الممكن أن يكون الاتصال قد تم عبر رحلات الرهبان الرحالة في الإجماعين ، أو عبر أحداث عسكرية ، كحالة أبناء الملك شارل الثاني ملك نابولي أولئك أخلاوا رهائن إلى بلاط أربرجون عام ١٢٩٩ ، أو عبر البعثات السياسية ، مثل برونولاني الذي أرسلته جمهورية فلورنسا عام ١٢٩٠ إلى الملك الحكيم القنوس العاشر ملك قشتالة ، أو من خلال أغراض سياسية أخرى ، كاتصال أباطرة لمانيا للنتيين . ولكن إذا كان كل محيط يستحق أن يفتح أثره فإن ذلك لم يكن يقودنا إلى معرفة كيف وصلت تلك الكتابات العربية إلى دانتى .

ولكن كل شيء انفتح عندما اكتشفت أنريكسبولي وكتاب السلم ، وقام بنشره عام ١٩١٩ . وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة مزدوجة باللاتينية والفرنسية للنص الأسباني ، ذلك أن إمبراهام الفاكين الذي كان طبيبا وأديبا في بلاط الملك القنوس العاشر بأشبيلية ، أمره الملك بترجمة مبرمة شعبية لقصة من المراج العربية إلى الأسبانية حوالي عام ١٢٦٤ . وهذه النسخة مفقودة الآن ولكن برنافتورا داسينا ، بأمر الملك أيضاً ، قام بترجمته لهذا النص إلى اللاتينية والفرنسية . ولا تزال هاتان النسختان إلى الآن . وتوجد النسخة الأولى باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي .

أما النسخة الثانية الفرنسية مجفوفة بجامعة أكسفورد ، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر . وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي محفوظة بمكتبة الفاتيكان ، وتعتبر قسما من مجموعة طليطلة ويرجع أن تكون قد كتبت في جنوب فرنسا . وكانت قصة المراج معروفة جدا كأسطورة في إيطاليا ، إذ بعد خمسة وعشرين عاما من وفاة دانتى بدأ فازيو ديلاي أوبري الذي ولد في بيزا ، وكان من أنصار أباطرة لمانيا كتاباته وأجهده ، بدأ قصيدة طويلة عبارة عن رحلة خيالية في أوروبا وآسيا وإفريقيا ، وقد كتبها خلال عشرين عاما من حياة هامة ، وظلت ناقصة . وفي الشرق كان مرشداه الخيالي ريكولندو دامتوكوس الذي روى له قصة الإسراء والمراج . وقد أعلن فازيو صراحة معرفته التامة بكتاب السلم ، الذي ذكره في وصفه لتجربة عند المسلمين (الجزء الخامس) الفصل الثاني عشر صفحة ٨٧ - ١٠٧) حيث يقول عن محمد (ﷺ) :

« وفي كتابه المسمى سينا ،

حيث يجدهم هم طليطهم ،

يصعدون ويكتب عن كل القواكه . »

يضاف إلى ذلك وجود أسطورة في بيزا في القرن الرابع عشر ،

لهذه السلبية . الأول تاريخي ونفسى في الوقت نفسه ، وهو الروح الصليبية المسيطرة في ذلك الوقت . ومها بلغت عظمة عبقرية أى إنسان فإنه يظل دائما متأثراً بعصره وما يدور فيه . لقد تجلّت هذه الروح الصليبية في حركات واسعة كانت رد فعل لحروب المسلمين للقنصة ، ثم سرعان ما تحولت إلى مشروعات للزور والتجارة . مستقلة في ذلك شعوراً دينياً قريبا . يتصل بهدف استعادة قبر المسيح . وقد كان الجدل الأملئ لدائقي . ذلك الذى التقى به أثناء الحروب الصليبية ، مما جعل مكانه في السماء بين السمعة الذين حاربوا من أجل المسيح ، وعندما هاجم الشاعر باباوات الفاتيكان كان من أسباب ذلك إضاعتهم القدس والأراضي للقنصة .

ومن جهة أخرى ، فإن دائقي الذى كان مغرماً بالوحداث ، كان يرى التاريخ مرسوما على هيئة ثلاثة أقطار بشرية : النبلاء الذين عبروا عن أنفسهم من خلال الأساطير . والذين يمثلون مجهول الزمن من أجل تنظيم العالم . ثم اليهود . الشعب المختار الذى تلقى الوعد الإلهي وحافظ على عبادة الآلهة الواحد عبر القرون وهم يمثلون التوحيد الديني للعالم . ويلتقى هذان النهجان عندما يمين الوقت الميلاد المسيح الذى يولد منه النهر الثالث : وهو المسيحيون وإذن فليس هناك مكان للمسلمين داخل هذا التنظيم . ولذلك لن نجد عند دائقي - إطلاقا - ما كان يتفق من مفكر مثله . أى المقاربة بين هذه الأديان الثلاثة الموحدة : اليهودية والمسيحية والإسلام . وكلها أديان تقوم على عبادة الإله الواحد . وترجع كلها إلى أبناء إبراهيم . وهو أبير المؤمنين .

ومع ذلك كانت هذه المقاربة كثيرة الحدوث في روايات القرون الوسطى وأساطيرها ، وأشهر تلك الروايات حكاية الخوادم الثلاثة ، تلك التى كان مغزاهما يقوم على الاحترام للتبادل :

لقد كان صلاح الدين في حاجة إلى الماء ... فها تقول الحكاية - فتقصه بعضهم باختلاف خلاف مع أحد اليهود الأثرياء للاستيلاء على ثروته ، فاستدعاه وسأله : « ما أفضل العقائد الثلاث - اليهودية أم الإسلام أم المسيحية ؟ » فاجابه اليهودى بحكاية عن أب . كان له ثلاثة أبناء ، وكان لديه خاتم ذو جوهر ثمين ، وكان لكل واحد من الأبناء الثلاثة قطعة من أن يحظى بالخاتم . فذهب الأدب إلى أحد صناعات الحلى المعروفة ، وطالب منه صنع خاتمين مشابهيين لحافته ، فحصل كل واحد من الأبناء على خاتم ، معتقدا أنه الأصل . بينما لم يكن في استطاعة أحد التمييز بينهم سوى الأب . وهذا هو الحال بالنسبة للعقائد الثلاث . لقد أنزلها الخلاق ، بحيث يعتقد كل مؤمن بها أنه حصل على الوعد الحق ، بينما لا يعلم الحقيقة سوى الأب ، وظل صلاح الدين وابها ، ثم أمره بالانصراف . وتلك هي الحكاية التى استغلها يركاشوس بعد أن أضاع إليها الكثير .

وكان هناك أحيانا تفصيل واضح في هذه المقاربة ، إذ يوجد بحث مجهول الكاتب عن « طبيعة الإنسان وقدره » ، وقد كتب في

الذى قام به الآخرون أمثال سان توماس دأكان الذى نزل كثيرا من ابن رشد : أو مثل الجيهر الأكبر الذى تشجع بابن سينا .

وهناك أيضا مثل صلاح الدين الأيوبي الذى عاش من سنة ١١٣٧ حتى ١١٩٣ ، وأصبح سلطانا على مصر عام ١١٧٤ . والذى استولى على بيت المقدس عام ١١٨٧ وقاوم الغزو الصليبي بقيادة فردريك بارباروسا وفيليب أغسطس وريتشارد قلب الأسد . وقد كانت هناك روايات كثيرة طوال القرون الوسطى عن أخلاق القرومية التى كان يتمتع بها صلاح الدين ، منها أنه رأى أسيرا فرنسيا أصابه الحزن ، فحرره وأعطاه مبلغا من المال . وعندما قام كاتبه بتسوين الأمر زاد صفرا . فذهب إلى صلاح الدين ليخبره ، فزاد صلاح الدين صفرا آخر . وهو يقول لكاتبه : « لن يكون قلحك أكرم مني » . وقد ذكر دائقي صلاح الدين (الفصل الرابع صفحة ١١) عندما أراد أن يذكر سبعة أسماء لرجال كرماء ، كما أنه يراه في بداية رحلته إلى العالم الآخر . بين سكان اللامب ، وهو المكان الذى يتجمع فيه الحكماء والصالحون الذين ماتوا قبل ميلاد المسيح :

« هنا . أمامي ، فوق اللون الأخضر اللامع

رأيت المفكرين النبلاء

وهللت روسي لرؤيتهم

(الفصل الرابع صفحة ١١٨ - ١٢٠)

« وهناك وحيدا . في جانب . رأيت صلاح الدين »

(الفصل الرابع صفحة ١٢٩)

وإلى جانب صلاح الدين نرى ابن سينا وسط الأطباء :

« أبقراط . ابن سينا ، وجالينوس »

(الفصل الرابع صفحة ١٤٣)

وأخيرا ابن رشد :

« ابن رشد الذى قام بتأليف التعليل

العظيم » (الفصل الرابع صفحة ١٤٤)

وفي هذا المكان تعيش الأرواح دون عذاب حسدى . ولكن في رغبة دائمة بلا أمل . أما عن مصير الأرواح الموجودة بهذا المكان ، الذى اخترعه دائقي . فقد كانت موضوعا لكثير من الجدل وكثير من الأبحاث . ونشير إلى أن تلك الأرواح - كما قلنا من قبل - تعيش في رغبة دائمة ، بلا أمل في التحقق ، أى تعيش في ترقب دائم .

وهناك كثير من الجدالات لاجل الدراسات الآن . تؤيد فكرة أن هؤلاء السكان بعد أن يلذقوا عذاب الرغبة بلا أمل سوف يتحولون إلى الأبد . أى أن أمثال صلاح الدين وابن سينا وابن رشد سوف يحظون بجنة الخلافة في آخر المطاف .

ولكن إذا انقلنا إلى الصفة الدينية الصرف للإسلام ، وجدنا أن دائقي يتجاهلها تماما ، وسوف تتسبب كيف يمكن لفكر قوى مفتتح : على علم تام بتاريخ الإنسانية من حيث مجرأ ومفهومه العميق مثل فكر دائقي ، أن يظل مغلقا أمام الإسلام . وهناك سبيان

صغيلة في آخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر، ويتضمن وصفاً للجنة والنار. لأنه أراد أن يبين للبشر كيفية تقاضى النار والفوز بالجنة. وذلك - فيما يقول المؤلف المجهول - ما كان يسمى إليه موسى وعهد المسيح (عليهم السلام) وكان الأخير أكثر قوة وتقوى.

ولم يكن هذا التقارب نادراً في الأدب الإسلامي. فقد قال ابن عربي المرسى إن الله هداه إلى الصوفية على يد عيسى وموسى وعهد (عليهما السلام) ونجد - أيضاً - الفكرة نفسها في قصائد أبي العلاء المعرى الذى توفى عام ٤٤٩ هجرية / ١٠٥٨ ميلادية، وفي «كتاب الحكم» لنظام الملك المتوفى سنة ٤٨٦ هجرية / ١٠٩٣ ميلادية. ونقد أوصحن أن فكرة الديانات الثلاث الموحدة كانت منتشرة في ذلك الوقت لكن نبرز تجاهل داتقها. فهو لم يكف بعدم ذكر هذه الفكرة، ولكنه أساء إلى صورة محمد (ﷺ)، حيث وضعه في الجحيم...

وهناك أمثلة كثيرة تبين إلى أى درجة وصلت سفربة داتق واستهاته بالإسلام. ذلك تدين الذى لم يكن داتق يعرفه أى نوع من المعرفة. ولكن كيف كان بإمكان داتق تقبل أساطير الإسلام وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والساحة؟ إن السبب في ذلك يرجع إلى عوامل نفسية غالباً ما كانت متجاهلة.

ورغم ذلك فإن المقارنة والتقارب اللذين يؤيدان فكرة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية يمكن تضميرها إذا رجعنا إلى الجو العام الذى تمت فيه. ويمكننا التساؤل هنا عما إذا كان هناك شئ قدرى يتصل بأى اكتشاف يجعل صاحبه حبيب نظام معين؟ لقد قام أسين بالاسيوس بعمل عظيم، وجمع عدداً لا حصر له من الوثائق التى لاخفى لنا عنها لدراسة العلاقات الثقافية الإسلامية للسبعية في القرون الوسطى. ولكنه بعد أن بين بعض نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية والأساطير الإسلامية، أراد أن يتخطى أى شك ويؤكدها بصورة قطعية مما أدى إلى كثير من اللغاطلات. ولقد أثار هذا الكتاب حين صدوره كثيراً من الآراء المضاربة: فطليستشرون اللين كانوا يجهلون كتاب داتق وافقوا على ما تضمنته هذه الدراسة، أما أنصار داتق فلم يستطيعوا التعرف على الكوميديا الإلهية من خلال تلك الدراسة فرفضوها. والحاسب الذى يصاحب أى اكتشاف شئ مفهوم.

ولكن قلابين كانت لديهم شجاعة العالم جابريل وحكمته، ذلك لأنه واقف في أول الأمر على كتاب أسين. ثم ما لبث أن رفضه معترفاً بخطئه بعد دراسة عميقة. أما فيما يتصل بأسين نفسه فإن شيئاً لم يميز اعتقاده بفرغم المعارضة من أصبقاته أنفسهم - ولم يمنعه من الاندفاع في ذكر سذاجات لياقيلها عقل، مثل قوله بأنه إذا كان التشابه بين الديك والسرر - ذلك الذى سوف نعود إليه فيما بعد - ليس كافياً فإن ذلك يرجع إلى تصمد المقلد تغير النموذج، حتى يحفظ بشخصيته فلا يتهم بالسرقة الفنية.

وكان وجهه أكثر يياضاً من اللين والتلج، وشعره أكثر احمراراً من للرجان الأحمر، وكان عريض الحاجبين، جميل الأنف، وأسنانه يضاء ناعمة، ورداته أشد يياضاً من أى شئ، مرصع

ويبدو لنا - منذ البداية - أن التكوين العام للكتاب لايدكرنا - إطلاقاً - بالبناء الخاص بلاتنى، فهو كتاب غير مترابط. ينطوى على بعض الفصول المتضاربة. أما فيما يخص الوصف فنجد أن الجبال والعظمة، وهي ترمز بلا شك إلى القسية، لاينم التعبير عنها إلا عن طريق المبالغة في الحلى اللينة والألفسة الفاترة، كما يحدث في الحيات الشحي. ولما تستخدم عبارات تدل على الكم الذى يفوق التصديق. وإذا درسنا بعض الحالات بدقة، فنستجد مثلاً أن دليل محمد (ﷺ) هو جبريل الملك الذى يظهر منذ البداية ويوصف جبريل على النحو التالى:

وكان وجهه أكثر يياضاً من اللين والتلج، وشعره أكثر احمراراً من للرجان الأحمر، وكان عريض الحاجبين، جميل الأنف، وأسنانه يضاء ناعمة، ورداته أشد يياضاً من أى شئ، مرصع

وكان وجهه أكثر يياضاً من اللين والتلج، وشعره أكثر احمراراً من للرجان الأحمر، وكان عريض الحاجبين، جميل الأنف، وأسنانه يضاء ناعمة، ورداته أشد يياضاً من أى شئ، مرصع

وكان وجهه أكثر يياضاً من اللين والتلج، وشعره أكثر احمراراً من للرجان الأحمر، وكان عريض الحاجبين، جميل الأنف، وأسنانه يضاء ناعمة، ورداته أشد يياضاً من أى شئ، مرصع

وكان وجهه أكثر يياضاً من اللين والتلج، وشعره أكثر احمراراً من للرجان الأحمر، وكان عريض الحاجبين، جميل الأنف، وأسنانه يضاء ناعمة، ورداته أشد يياضاً من أى شئ، مرصع

وكان وجهه أكثر يياضاً من اللين والتلج، وشعره أكثر احمراراً من للرجان الأحمر، وكان عريض الحاجبين، جميل الأنف، وأسنانه يضاء ناعمة، ورداته أشد يياضاً من أى شئ، مرصع

غاية في الإبهار . إلى درجة أن العين لا تقوى على احتفال الضوء
المنبعث منها . وبعد ذلك يبدو الوصف ممكنا :

« لقد أتت نحونا تلك الخلوقة الجميلة
المرتدبة البياض ووجهها مثل
نظير وهي تلعب بجمجمة الصباح » .

ولكن بعد ذلك ، خصوصا في الجنة حيث لا دور للملائكة مع
داني الذي ترشده ياتريس ، فإن الملائكة تظهر ابتداء من السماء
الثامنة على شكل مجموعات ، كل مهمتها أن تعبد الله . وفي ثمة
السماء حيث العرش ، حول النقطة المضيئة التي ترمز لله ، نجد تسع
دوائر من الملائكة على هيئة كورس . تدور وهي تغني وتسبح بالله :

« كل الدوائر كانت شديدة البهاء
وكان حريقها يحرق في كل شرارة
وكانت أعدادها لا تحصى حتى أنها فاحت
ألاف المرات عدد قطع الشطرنج » .

ثم نرى بعد ذلك المشهد الذي سبق أن تكلمت عنه ياتريس .
وهو الخاص بالمؤمنين وأجسادهم داخل الوردة السايوية . تسبقه
بعض الرؤى الرمزية ، ووظيفتها إعداد داني لهذا المشهد ، وهي
صور « على هيئة ظلال بشر بالواقع »⁽¹⁾ وهنا نرى أن للملائكة عبارة
عن شرر يخرج من نهر من النور ليدخل الأهرار (وهي المؤمنين) على
شاطئ « مثل الباقوت المطاط بالذهب » . ثم تعود الملائكة فتصبح
وجوها بين المؤمنين الذين يحدون إلى الظهور :

« كل الوجوه كانت من شعل متوهجة
والأجسدة من الذهب ، والبياض كله أبيض
إلى درجة لا يبلغ التلويح منهاها » .

وأخيرا يأتي هذا والصخب الطائر ليحيط بالعرش مريم :

« والكل حولها ، والأجسدة فارعة
رأيت أكثر من ألف ملاك فرح
يتسم بالروعة والبهجة » .

من الممكن أن نتساءل لماذا تقارن بين التعبير الشعري لمعبرة
ما وبين ثمرة خيال شعبي . ولكني أقدم إجابة إلى هؤلاء الذين اقتربوا
هذه المقارنة ، فإن ما تقارن بينه الآن ليس سوى شيئين لا يربط بينهما
عنصر سوى كلمة ملاك ، وهما نتاج نوعين من الخيال ليس بينهما شيء
مشترك .

وفي النصين نجد السلم ، سلم المراج الذي صعد عليه النبي ،
الذي قد أقم داني السلم الذي نراه في سماء عطار .

قال محمد (صلى الله عليه وسلم) في الرواية الشعبية :

« أغلق جبريل من يدي وأخرجني من المبدع وأراني سلا يصل من
السماء الأولى والأرض التي أقم عليها ، وكان هذا السلم أجمل
ما رأيته في حياتي ، وكانت الدرجة الأولى من الباقوت ، والثانية
من الزمرد ، والثالثة من اللؤلؤ الأبيض ، وكل نوع من أنواع

الجواهر والأجساد الكريمة ، وكان يرتدى نطاقين ، أحدهما حول
صدره والآخر حول وسطه ، وكانا مصنوعين من الذهب الخالص
المزخرف ، كما كان كلاهما أعرض من الكف الكبيرة . أما يده في
لون النار ، وحياتها - مثل قدميه - أخضر وأنصح من الزمرد ، كما
كان كل جسده محاطا بفضياء يلعب من المشرق إلى المغرب » .

وتظهر صورة جبريل هذه - في الكوميديا الإلهية - وهو يقود
السيدة العذراء ، ليجسد بشرى للمسيح :

« وهذا الملاك الذي كانت تمثله الفرحة
كان ينظر في عيني ملكتنا
عاشقا إلى درجة يبدو معها كالنار » .

وفي فقرة سابقة ، تسبق صورة نصر مريم صور نصر المسيح :
« من أنفاس السماء نزلت شعلة
على هيئة دائرة كأنها تاج
فالبها إياه وأخذ يدور حولها » .

ولا توجد أية علاقة أو تشابه أو التقاء بين هذين الوصفين .
ولكن هناك ملائكة أخرى من كل جانب ، في الفصل الثاني عشر
من كتاب « سلم محمد » يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) ملائكة
والملائكة تحبه وتقول له أشياء أسعدته : « فرأى أن للملائكة وجوه
بشر وأجساد بشر وأجسدة نسور وكان عدد هؤلاء الملائكة سبعين
ألفا ، ولكل منهم سبعون ألف رأس وكل رأس بها سبعون ألف
قرن ، وفي كل قرن سبعون ألف عقدة ، وبين كل عقدة وغيرها
مسافة يقطعها الإنسان في أربعين عاما . ورأى أيضا أنه في كل رأس
سبعين ألف وجه ، وفي كل وجه سبعون ألف فم ، وفي كل فم
سبعون ألف لسان ، كل لسان منها يعرف سبعين ألف لغة ، ويسبح
باسم الله سبعين ألف تسبيحة في اليوم » .

وفي السماء الثانية (الفصل الثالث عشر) : رأينا ملائكة أجسادها
أكبر سبعين ألف مرة من الملائكة التي رأيناها في السماء الأولى .
وهكذا الأمر من سما إلى أخرى . لا يمكن لأحد أن يتخيل ملائكة
بهذا الوصف ، ولكنها ترمز لعظمة لا توجد عبارات تثير عنها .
ولكن عندما أراد داني الإيحاء بخيال لا مثيل له فإنه تصرف بطريقة
أخرى . ذلك لأنه ، أولا ، فيها يلمس الملائكة ، منع تلك الخلوقات
اللامادية وجوها ، للمواي التعبير ، حتى يسر الفكرة على العقول
البشرية الضعيفة :

« وكل الكسبة المتقدمة انحلت وجها بشريا
جبريل وميكائيل جثثونكم

.....
مكلا يجب أن تتحدثوا مع فكمكم
لأنها هي القادرة - وحدها - على أن تعلمكم
الحق » .

أما عن الملائكة التي تبدو منزلة أثناء تسلق جبل التطهير فإنها

التي زارها محمد (صلى الله عليه وسلم)، نجد الثعابين تحتها، إلى درجة لو سقط معها قليل من السم على من أصابته اللعة، يتحول - في الحال - تماما - بفعل السم، ويضخت إلى أجزاء صغيرة - من الرأس إلى أطراف القدمين. وأقل ما يغطونه بالخططين يميل إليه يتسنى أن يموت ألف مرة في اليوم، ولا يتعرض لهذا المذاب الذي كتبه الله عليه. وفي مقابل ذلك، نجد الصلوص، في كتاب داني، يتصارعون مع ثلاثة أنواع من الثعابين، ولكن الرؤية مختلفة تماما، إذ أن التعليل هو التحول. فالبعض يتحول - إذا لدغه ثعبان - إلى رماح، ثم يعود إلى ما كان عليه. ويتحول البعض الآخر إلى وحش، بفعل الامتزاج بين الإنسان والثعبان، أما النوع الثالث فيتعرض إلى تحول مزدوج، يصبح فيه الإنسان ثعبانا، والثعبان إنسانا، ثم يعود إلى حالته، ليتحول مرة أخرى. وهكذا إلى الأبد.

وهناك تشابه آخر يتم التركيز عليه كثيرا، وهو الخاص بالديك والنسر، إذ يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) ملاكا (الفصل التاسع) : «فضحا رأسه في السماء وقدمه في الفضاء، وكان شعره طويلا يغطي كتفيه. وكانت أجنحته ملونة بكل الألوان. وكانت أجمل ما رأيته إنسان، وكان لهذا الملاك وجه ديك». وفي موايد الصلاة - كان يسبح بمحمد الله. و «كل الديوك التي على الأرض كانت تسمع ما يقوله هذا الملاك، فتحي كلها وهي تسبح بمحمد الله وتقول : «أنت يا بني البشر المطيعون للخلاق، انفضوا وكبروا باسمه». لأنه أكبر من كل الأشياء، إذ هو خالقها».

وعليه محاولة شرح بسيطة لفناء الديك. ولكن هذا الفصل القصير تكرر في الفصل التاسع والعشرين بعد تفصيله. فروح الله هي التي رفضت محمداً (صلى الله عليه وسلم) إلى السموات وجعلته يرى - في لحظة - كل الأشياء التي كانت لا ترى إلا متفرقة. وكان جبريل ورواقيل يريانه الديك.

وكان هذا الديك من الفضخامة بحيث أن رأسه وعرفه كانا في السماء حيث عرش الخالق وقدمه في أعالي الأرض السابعة. وقد خلقه الله (تعالى) كما أراد : «وكان هذا الديك أحد ملائكة الخالق. ولكنه لم يكن يعلم مكان الله ولم يكن يتعرف عن ذكر الله ومجده : «الحمد لله بالذي أنبأ كنت». وكان لهذا الديك أجنحة هائلة. وإذا فردها غطت السموات والأرض من المشرق إلى المغرب. وعند منتصف الليل كان يفرد أجنحته ويهبها وهو يقول لا إله إلا الله وعندئذ تفرد كل الديوك على الأرض أجنحتها، وتسمع بحمد الله، ولا تصمت إلا عندما يصمت عندما يأتي النهار. أما إذا نظرت إلى تكوين هذا الديك لاحظت أن الريش الخارجى لهذا الديك ضخم، شديد البياض إلى حد لا يعرف، أما ريشه الداخلى فكان شديد الانضمار إلى حد لا يصدق.

أي روحية في تلك الطيور التي اضطرتنا لاختصارها. أما في كتاب داني، ففي صهلجوير^(٥) الواسعة، سماء العدالة، فإنه يوجد رسم لنسر يتكون من أوتار المؤمنين التي تجمعت، بعد أن تشكلت في أشكال أخرى، في صورة النسر هذه. تلك الصورة

الأحجار الكريمة عاملة بلهب خالص لا يستطيع قلب رجل أن يتخيلها. وأختلف جبريل من يدى ورفض من الأرض ووضفى حل أول الدرجات وقال لي :

«أصعد يا محمد، فصعدت وجبريل معي، تصحى كل الملائكة التي كانت على جوانب السلم.

ولا نستطيع أن نفصل السلم - عند داني - عن رؤية العامة للمزابلة عن الجنة. ففي كل الساعات التي يصعد إليها داني، وهو واقع تحت تأثير صحر ياتريس. كان يتحدث مع المؤمنين الذين كانوا يظهرون على شكل أضواء راقصة تضيء ذلك أنه في هذا العالم اللعادي كانت طريقة داني الإنسان في تصوير هذه الأشياء تتحد على الضوء والرقص والبناء. ويؤدي الرقص للضوء إلى وجه له معنى :

وعمد صليب في سماء مارس ونسر في سماء العدالة. أما المتأملون في سماء عطارد فكانوا يصعدون ويهبون بصحبة الملائكة - على سلم يرد إلى حركة الفكر المتأمل :

«في لون الذهب عندما يجتذبه شعاع رأيت سماء متجها إلى أعلى الأعالي لم يستطع بصري أن يصل إلى نهايته ورايت - أيضا - عبر الدرجات الهباء يهبط. وكان أضواء السماء منتشرة هنا».

وبعد خطبة طويلة يصعد المقدس بطرس السلم مع من يهبون به

«ودلفني سيدني الرقيقة خلفهم بإشارة فقط نحر أعلى السلم إذ إن فضيلنا انتصرت على طبيعى»

ودون أنا يضطر إلى الصعود. يجد داني نفسه وقد انتقل من برج الثور إلى الجوزاء :

«وفي وقت أقل من أن تضع إصبعك في التار ثم تجذبه رأيت البرج الذي يلي الثور ووجدت نفسي به».

فصل داني - إذن - لا يستخدم للصعود إلى السماء. بل هو رمز مضى للحياة المتألمة بماذا عن أنواع التعليل؟ ليس من الصعب مقارنة بعض أنواع التعليل وموازينها. مثال ذلك من يذرون الفتنة عن طريق الكلام، أولئك الذين يجدهم في كتاب «السلم». وقد خلعت شفاههم عن طريق كلاميات حجة في التار، أما الذين شهدوا شهادة الزور فإن ألسنتهم ترتج، كما يحدث كثيرا في رؤى القرون الوسطى، أما للمؤمنون فتمزق أجسادهم في كل أنحاء، كما رأينا من قبل عن طريق سيوف الشياطين. ونجد - في هذا كله - مبدأ العين بالعين الذي يقرب إلينا هذه الأنواع من التعليل.

وفي كلا الجحيمين نجد دورا مهما للثعابين، ففي الأرض الرابعة

ومن الأرجح أن التشابه ينضج لنا لو فُنا بالمقارنة بين دانتى وفرجيل .
والمثال على ذلك حالة استحالة ممانعة الظل - إذ نجد عند فرجيل :

« ثلاث مرات حاول أن يربط خراعيه حول عتق أبيه ، ولكنه
أخفق ثلاث مرات ، فكان الظل ينساب من بين يديه مثل حلم
بظير » .

أما دانتى فيقول :

« ثلاث مرات حاولت أن أضغطها الى يدي
وثلاث مرات كانت يداي ترتلنان إلى صدري
خاوتين »

ومن المنجى أن آسبن بالايوسوس الذى أثار كل هذه القضية لم
يأخذ في اعتباره فرجيل . ذلك أن أهم مصدرين للكوميديا الإلهية
هما مؤلفات فرجيل (« الإلياذة ») من ناحية والكتابات الدينية من
ناحية أخرى . وقد اعترف دانتى صراحة بذلك ، منذ بداية كتابه ،
ففرجيل يظهر كثيرا داخل الكوميديا الإلهية ليطعن دانتى إلى أن
بياتريس سوف تقوم بمهمة إنقاذ روحه ولا تنسى الكليات التى قالها
الشاعر عندما عرف أنه أمام فرجيل :

« ألك معلمى وأنى
فألت الذى وهبني
الأسلوب الرفاق الذى شرفني »

وقد قال قبل ذلك :

« هل أنت فرجيل ، ذلك النبع
الذى أتيت منه نهر الكلام ؟ »

وعندما وصل دانتى وفرجيل إلى « الملامب » استقبلها الشعراء
الكلاسيكيون من أمثال هوميروس وهوراسيوس وأوفيد يوسى ولو
كان :

« انفضوا جميعا إلى وحيون بالإشارة
فانضم معلمى من كل تلك الحفارة
ثم كرموني أكثر من ذلك
إذا أدخلوني في صحفهم »

إذا كنت السادس بين هؤلاء المهكرين » .

ويشعر الجميع وهم يتبادلون الحديث ، وهنا ما يدل على
شدة ارتباط دانتى بالشعر الكلاسيكي وليست أسماء الشعراء المذكورة
سوى استعارات من دانتى تشير إلى أدب هؤلاء الشعراء . ومن المؤكد
أن نقطة البداية للكوميديا الإلهية هي « انبادة » فرجيل ، حيث يجال
المقارنة واسما . ويأثير فرجيل ترك دانتى كل كتاباته غير الشعرية
ليترك الشعر وحده ، ولذلك كانت كل أفكاره الفلسفية والسياسية
وتأملاته في اللغة ورويته العامة للحياة تظهر من خلال الشعر . مثال
ذلك هذا الصرح الرائع الذى أقيم تمجيدا لبياتريس في الفصل الأخير
من « الحياة الجديدة » ، وقد أضافه دانتى لكي يربط القصيدة
الكبرى (الكوميديا الإلهية) بقصيدة شبيهة «بياتريس الجديدة» .
وكان من الممكن لصور بياتريس أن تكشف خطأ آسبن بالايوسوس

حتى يحمده السماء . حيث رمز العدالة والحكم . ومن الممكن القول
إلى عدالة الحكيم ومن مفار الصورة تخرج عبارة تشير عن فكر
الجميع ، ولكننا نسمع : « آتاه بيتا يقول الفكر : نحن » ، ذلك
لأن هناك امتزاجا بين الفكر والإرادة عند كل الذين يتبعون العدالة
وفى النشيد السابق ، ذلك الذى يحمل الرقم السادس ، يروى
جوستينيان التاريخ منذ بداية الامبراطورية الرومانية حتى شارلمان كما
يروى تاريخ انيسر ، ذلك الذى يرمز - فى الجنة الأرضية - إلى
الأحداث التى مرت بها الكنيسة . عندما يضرب النسر بمنقاره عربة
الكنيسة فإنه يرمز للمذابح التى تعرضت لحسب . وعندما يضرب
على أيدي الأباطرة الرومان ، أما عندما يتزل إلى العربة ليلاها بريشه
فيرمز إلى سوء حبة قسطنطين فيما يعتقد دانتى ، ويأتى صوت من
السماء يرنى للحال الذى وصلت إليه الكنيسة . وإذا كنا نجد صورة
النسر واستخدمه الرمز يبدو ظاهرا في الفصل السابق على الفصل
الذى يتكلم من الجنة ، فليس هناك - والأمركذلك - أى اهتمام
لصورة الديك في صورة النسر .

ولقد رأى البعض الأصوات الميمية التى وضعها دانتى على لسان
تلوتوس^(١) والفرد هو أصوات باللغة العربية ، وهذا يدل على
خيال واسع وجهل تام بفكر دانتى وبالأحداث نفسها ، فالفرد
الذى يقول عنه التاريخ أنه بنى برج بابل والمثلوث عن تعدد اللغات
لم يبد له أية علاقة بالثقافات المفهومة ، بعد أن أصابته اللغنة . و
الكلام والسجع على السواء . ولذا كان الأمر كذلك فلماذا نحاول إيجاد
معنى للأصوات التى يصدرها مع أنه يتضح منذ البداية إن أحدا لا
يفهمها .

« ولنتركه هنا ولا نتكلم بدون جدوى
لأن أن نألفه بالنسبة له مثل لغته تماما
لا أحد يفهمها أو يفهمه » .

أما عن بلوتوس فإن حالته تتطور على نوع من المشابهة فهو يحاول
أن يخفي الوافد الجديد على مدخل حلقة البهلاء والميلترين . وهناك
تشابه آخر بين الكاتبين فيما يخص الصور والتعبير عنها . ومن الممكن
للمقارنة بينها فيما يخص الحرارة الشديدة . وما هو جبريل يشير إلى
محمد (صلى الله عليه وسلم) على أبواب الجحيم :

« وكانت تلك الأبواب شديدة الحرارة ، إلى درجة أنه لو كانت
الحرارة الخارجة منها في الشرق والرجل الذى ينظر إليها في الغرب
انندقت قطع عة من خلال أفنه لشدته الحرارة . أما عن دانتى ،
الذى وصل إلى أعلى جبل التطهير ، والذى كان عليه - كى يصل
إلى الجنة الأرضية - أن يفعل كما يفعل التائبون ، ويعبر حائط من
النيران لتطهيره :

« وعندما مرت من خلاله
أردت أن أركعني في ماء يعل
حتى أبرد من حريق »

وليس من الضروري أن نخلل طريقة الخلق الشعرى لكننا الخائفين
حتى نبين لنا استحالة أن تكون إحدى الخائفين قد أوحى بالأخرى

ونصل الآن إلى الحلقة . ماذا نقى لنا بعد هذه الدراسة ٢ ما عرفه داتني عن الفكر الإسلامي قد تلقاه من قراءة كتب علماء الدين الغربيين ، وما عرفه عن الحضارة الإسلامية وشخصياتها العامة تلقاه عن طريق الاحاديث والكتابات التي كانت شائعة في هذا الوقت . أما عن الأدب الاسلاي فمن الممكن أن يكون داتني قد قرأ كتاب «سلم عمده» . أما عن التشابه والتقابل بينه وبين الأدب الاسلاي فقله مثل رؤى القرون الوسطى غير للفتة ، تلك التي تظهر أن الأدوات التي يستعملها الخيال ، أو يخلقها . تلخص بالضرورة إلى الحصة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الحقيقية تعبر عن نفسها عن طريق مجموعة من الصور ، يرجع تشابهها إلى قيمه التجربة ذاتها ، أكثر من أي شيء آخر .

وإذا كانت هذه الحلقة الخاصة بالآثار الإسلامية في داتني خاتمة سلبية ، بعد الزوايع التي أثارها أسين بالايوس وثريركو سبرولي . فليس فيها ما يدعو إلى الأسف ذلك لأنه يمكن أن نعيد ما أشار إليه برونو ناردي وسبرولي فيما يتعلق بالأسين بالايوس ، وهو إن تلك الأساطير والروايات التي تم تجميعها لهذا الغرض أوصفت بجلاء التناسخ بين العالم الإسلامي والعالم المسيحي ، فيما يخص بعض التصورات والرؤى . وبمجيئ أوسع التبادل والعلاقات بين الشرق والغرب خلال القرون الوسطى ، تلك التي لم يتم تعرفها كاملة حتى الآن .

فليكن عملنا هذا نقطة بداية لابتحاح جديدة وأعمال مختلفة . طبقا لتابع بحث تم تصحيحها بفضل أسطه الأعمال السابقة . ذلك لأننا لن ننهي أبدا من البحث ، والحظنا يساعد دائما على تأسيس الحقيقة . وإذا كان علينا استبعاد التشابه غير الموجود ، فذلك لكي نتسكن بطريقة آمنة من فهم العلاقات والاتصالات الحقيقية بين حضارتين ، أو من مزاياطين في مراحل كثيرة من تاريخها ، مع تأثيرات متبادلة ، ولتقترات طويلة . وهكذا نكون قد لنا بعمل إجمالي .

الذي يرى في استقبال ياتريس لداتني في الجنة نسخة من الأساطير الإسلامية ، ذلك لأنه وجد في ذلك حالة فريدة في الأدب للمسيحي بينا هي حالة مأوفة في الأدب الإسلامي ، حيث تقوم المرأة المحبوبة باستقبال من يصل إلى الجنة . ولكن لا يمكننا أن نفضل هذا الاستقبال عن دور ياتريس في الكوميديا الآلية ، وفي كل مؤلفات داتني ، حيث يتناسب هذا الدور مع تعجيد المرأة عند داتني . وإذا كانت ياتريس هي «معرفة معجزة آتية من السماء» ، فذلك لأن المرأة المهمة للخير ، وتلعب إلى القضية . وهذا هو سبب الغزل الضعيف الذي اتسع وامتد حتى شمل الكون كله في الكوميديا الآلية ، فالسيدات الثلاث في السماء هن السبب في إقناذ روح داتني ، إذ أن لوسي هي التي أتت لكي تأخذ ياتريس من حيث كانت ، وكانت ترفضها راشيل .

يضاف إلى ذلك الأحلام الثلاثة التي ترامت لداتني خلال الليالي الثلاث التي قضاها في جبل التطهير . والتي تطوى على النساء . وفي الحلم الأول كانت لوسي التي حملت داتني من القاعدة الصخرية إلى قمة التطهير الحقيقية - تدوله في حلمه على شكل نسر ذهبي . أما في الحلم الثالث فظهر امرأة بشعة الشكل - تنفي بطريقة مذهلة جميلة كي يفصل البحارة طريقهم . وفي الحلم الثالث يرى داتني ليا وهي تقطف الأزهار . وتحدثه عن راشيل التي تقف طوال النهار أمام مرآتها ، حيث تظهر صورة مارتاوماري . والأحلام - على هذا النحو - سلسلة متصلة لا تنقطع : من ماري إلى لوسي إلى ياتريس التي تهبط لدى فرجيل مسجلة بذه الرحلة وتساعد لوسي داتني على الصعود ، واكتشاف قمة التطهير ، وتستقبله ماريلا عند الجنة الأرضية وتضعه بين أيدي ياتريس التي تقوده إلى السيدة العذراء حيث تكون الرؤية الأخيرة .

وهكذا نرى وضع استقبال ياتريس لداتني على باب الجنة بالقياس إلى مجموع نظرتي إلى المرأة . وما أبعد ذلك عن المرويات الشعبية الإسلامية .

المواضع :

- (١) لقد بدأت منذ عام ١٩٨٢ عندما قام جيلفاني جمشيدي مودي بمراسلات في برومبي هولان بين رسالة ذات رؤية العالم الآخر عند فريش - تابه . وقد جمعها مع مقالات أخرى في كتاب عام ١٩٩٤ . وقد نظر بابلية أيضا إلى جنة نشرق عند كاتبه دراسته :
- «المصادر الشرقية للكوميديا الآلية» في كتاب : «دراسات حول التاريخ الأدبي في إيران (١٩٠١)» . وقد قام بدراسة هذا الموضوع من قريب أو بعيد كل من نوزاموق كاه داتني والعلامة الكاتوليكية (١٨٣٩) ، ولابيت و «الكوميديا الآلية قبل داتني» (١٨٨٨) ، و«نكترة» في «ملهو داتني» (١٨٧٥) و «أسطورة عمده في الغرب» (١٩١٢) ، وجيراف في «أساطير وتقاليد القرون الوسطى» (١٨٩٢) . ولكن هذا الموضوع لم يتم دراسته ببحر إلا مع اسين بالايوس في كتابه «علم الأعداء الإسلامي والكوميديا الآلية» (١٩١٩) و «تاريخ وتقد موضوع درودج» (١٩٢٤) . ثم تقدمت الدراسات بخطوة أخرى مع تيركيسو والي عندما قام بنشر كتاب السمر و «مسألة المصادر الغربية الإسلامية للكوميديا الآلية» (١٩٤٩) . وقد

- (٢) ترجمه من العربية واللاتينية والفارسية قام بها الفهرس السليبي من السجل الآن ذكر عدد المقالات التي كتبت بعد صدور تلك الكتب والمقالات التي أثارها .
- (٣) بسبب شهور كاسر وسج . قام داتني بوضع ميشيل ساوت في الجهم . وكانت هناك كتاب من الروايات الخيالية شائعة في بولونيا . حول قدرته تسحره الخاتمة . وقد ذكر للورغان سايجن و«مقالتي بزاوته» .
- (٤) إن طائفة الكثرية التي أثارها في كتابها حول القرون الإسلامية للعالم الآخر قد بدأت منذ القرن التاسع الميلادي في مدينة قرطبة . وقد نشر هذا القرن قام استئجاز بترجمة من من اليونانية ، بلور حول موضوع اختة حد المصلح . وقد تم نقل هذه الترجمة بفضل الريجان الآن منذ عام ١٠٢٥ إلى عام ١١١٢ . ولقد أصبحت الأفكار الإسلامية من الجنة و«نار شائعة جدا عند الكتاب مغربيين منذ أيام بنزو الفهرس» وهو يوردي أشتق للمسيحية عام ١١٠٦ . وظهر ذلك في كتاب «الأسطورة الدينية» للحاكم دي غورونين عام ١٢٥٠ . وفي كتابات الريجان الإنجليزي

(الكريم). ومن الممكن القول إن الفلاسفة المسلمين كانوا يدرسون خارج إطار الإسلام. أما عن كتاب الطيب (١٢٧٢ - ١٢٧٣) الذي كتبه رامون أول باللغة القشتالية وكان مشهورا جدا فتمت ترجمته سريعا إلى اللاتينية والفرنسية والألمانية وهو يصف للغة الحسية في الجنة ، ثم يضيف أن كثيرا من المسلمين يعتقد إن مع الجنة متاعا شكريا ، وأن النبي (ﷺ) يُشرعها - فحسب - من ممر طريق الصور الحسية .

وكل هذه النصوص التي تم ذكرها الآن ، والتي لم يكن بعضها قد نشر ، ترجع بأكملها في كتاب لفرينكوسيوالي ، مصحوبة بقصد وشرح واف. وإليه يرجع الفضل في معرفة تلك الأسماء التي ذكرتها. وليست تلك للمجموعة الطويلة بدون جدوي ، إذ أنها تساعد من جهة على إدراك أن كثيرا من المؤلفين للمسيحيين 'نابوا' من الأقباط إلى الإسلامية ، واعتبروها متفصلا مثل القرآن ، ومن جهة أخرى فإن التركيز على مع الجنة الحسية التي وعد بها كل مسلم تق ، قد دفعت الأذهان إلى التركيز على الأخطاء والعيوب للنسبة التي أطلقوها على المسلمين ، إذ نجد لها ضد كبير عند دانتي .

(٤) ترجمة هذه الأبيات قام بها بيراف .

(٥) رب الأرواب عند الرومان .

(٦) إله الجسم عند الرومان .

ترجمته : ابتهال يونيس

بين عام ١٢٥٠ و ١٢٥٩ ، ولي كتاب «المقريات» الذي كتبه سانشي الثالث ملك قشتالة في أواخر القرن الثالث عشر . وقد قام بطرس الطليطلي بترجمة مجموعة طليطلة ، وهي عبارة عن رسائل وحمية بين عالين أهداهما سلم والأخر مسيحي ، ويجد بها نصا طويلا يدور عن العالم الآخر ، ويتكون كله - تقريبا - من نصوص قرآنية . وقد كان شديد الانجذاب في الغرب في القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وقد هاجم سان توماس ما كان للفتح للأديبة في الجنة . أما عن المؤلفين فقد أجملي مؤرخ الأميرامور برياروسا ملخصا عن حياة محمد (ﷺ) وشرح الفيلسوف الأرسطية (كما فهمها) مع التركيز على الفتح الحسية في الجنة . أما الأب جاك دي فيزي الذي كان مطران مدينة عكا بين سنة ١٢١٧ و ١٢٢٧ فيضمن كتابه «تاريخ الشرق» فقرات عن الجنة والفرد عند المسلمين . ويجد الموضوع نفسه مطروحا عند الأب اللويبيكي وليام من مدينة طرابلس عام ١٢٧٣ ، وهناك أيضا موقف الأب اللويبيكي دانيون ملوني من القرن الرابع عشر . وهناك أيضا موقف الأب اللويبيكي دانيون ملوني من قضاة فرنسا ، إذ يؤكد روحانية مع الجنة ، محمدا على ابن سينا والفرازي والقفاراني . وقد اعتنت مدرسة أكسفورد - أيضا - بهذا الموضوع - وقد قام توماس مطران مدينة يورك بدراسة هذا الموضوع عند الفرائز وابن رشد وابن سينا والفرازي الأنجليكية عند ابن رشد . وقد أكد دوجر ليكون روحانية مع الجنة عند ابن سينا وضمعه في الجانب المضاد لأن يسميهم «الرحمان والعامية» . أما جون بيكرم وروينشارد ميلفورد ، وفي باريس هنري دي جانز ، فقد أخذوا جانب الفلسفة ابن سينا كأنها مخالفة للفكر



مؤثرات تشرقية في الشعر الروسي

«إحياءات
عربية إسلامية
في إنتاج
ميخائيل ليرمونتوف»
[١٨١٤ - ١٨٤١]

مكارم أحمد الغمري

يمثل التأثير المتبادل بين الثقافة العربية والثقافة الروسية ركنا هاما في علاقة الأدب الروسي بالأدب الشرقي عامة . وإذا كان للأدب الروسي الكلاسيكي فضل التأثير على الكثير من الأدباء العرب المعاصرين ، فهناك أيضا تأثير يذكر للحضارة العربية والإسلامية على الأدب الروسي .
لهم الباحثون الروس في مجال الأدب المقارن بدراسة علاقة الأدب الروسي بالأدب الشرقي ، إلا أن اهتمامهم الأكبر في دراسة هذه العلاقة انصب في معظم الدراسات على الجانب النظري للموضوع . ويبرز بين هذه الدراسات كتاب الناقد الشهير ن. كوزاد « الشرق والغرب »^(١) ، وقد تضمن هذا الكتاب عدة مقالات تناولت العلاقة بين آداب الشرق ، خاصة الأديب الصيني والياباني ، وبين الأدب الأوروبية . ومن خلال الدراسة المقارنة لهذه الآداب ، تظهر نقاط الالتقاء والتباعد بين التيارات الأدبية فيها ، كما تبرز أهم المشاكل الأدبية العامة التي يطرحها تاريخ الأدب العالمي . أما لما يتعلق بالعلاقات الأدبية العربية الروسية فلا نجد في هذا الكتاب ، إلا فصلا صغيرا يعرف بكراتشكوفسكي المستشرق الروسي الشهير والمشتغل بالأدب العربي .

من الترجمات والاختصاصات . ويبرز جيرمونسكي في هذا الصدد الأهمية الكبرى للشرق الأكثر علوا ، وتأثيره الثقافي الكبير على الغرب ؛ وذلك فيما قبل القرنين الرابع عشر والخامس عشر .^(٢)

وتبرز مكانة المستشرق الروسي الشهير كراتشكوفسكي بصفته من الرواد في بحث العلاقة المتبادلة بين الأدب الروسي والشرق العربي خاصة ، ونشير هنا في المقام الأول إلى مقالاته عن «ترجمة القرآن إلى الروسية في عطرمة القرن الثامن عشر»^(٣) . والعلاقات الأدبية الروسية العربية ، وهجوركي في الأدب العربي ، وهتشيكوف في

كما قدم الناقد جيرمونسكي - وهو من أبرز الباحثين في مجال الأدب المقارن - الكثير من الدراسات التي تبحث في علاقة الأدب الروسي بالأدب انغالية . ومن أهم هذه الدراسات كتابه «الأدب المقارن»^(٤) الذي يجمع مقالات متفرقة له في هذا المجال ، ونخص بالذكر إحدى هذه المقالات التي تحمل عنوان «للضامين الأسطورية العالمية» ، فقد تطرقت هذه المقالة «لألف ليلة وليلة» بصفتها ركنا مهماً في الأساطير الشعبية المحلية التي كان لها مقدرة الانتشار والانتقال من شعب إلى شعب ، ومن عصر إلى عصر ، حيث اكتسبت شعبية كبرى في أوروبا في القرون الوسطى فظهر لها الكثير

الأدب العرى ، وهأساطير كربول في ترجات عرية^(١٠) .
ودراسات في تاريخ الاستشراق^(١١) .

ومن أحدث الدراسات في علاقة الأدب الروسى بالشرق كلب
والأدب الروسى الكلاسيكى في بلدان الشرق^(١٢) . والكتاب يضم
أبحاثاً لعدد من المستشرقين ، ومن بينها بحثان عن « الأدب الروسى في
العراق » ، وهأول عرية لتسوتسكى^(١٣) . وفى مثل هذا
الكتاب الذى يجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف ، نجد الكثير من
الدراسات في نظرية الأدب للقارن^(١٤) .

وقصلاً عن هذه الدراسات العامة ، فقد صدرت بعض
الأبحاث التى تتناول بالتحديد علاقة أديب روسى متين بالشرق .
من ذلك كتاب ا . شيهان « تولستوى والشرق »^(١٥) . ويكشف هذا
الكتاب الاهتمام الكبير من جانب تولستوى ببلدان الشرق ، ومكانة
الشرق في فكر تولستوى ، والعلاقة المتبادلة بينه و عدد من رجال
الفكر والثقافة في بلدان آسيا وأفريقيا . ويخص مؤلف الكتاب
بالبحث من بين بلدان الشرق ، الصين والهند واليابان وإيران وتركيا
والبلدان العربية وأفريقيا .

وفيما يتعلق بعلاقة الشاعر الشهير بوشكين بحضارة الشرق فأهم
عمل تناول هذا الموضوع هو كتاب لويكولا « بوشكين
والشرق »^(١٦) . ويوضح هذا الكتاب اتصالات حضارة وأدب
الشرق على شعر بوشكين وإنتاجه ، ويركز على دور القرآن الكريم
والأساطير العربية ، وإلى ألف ليلة وليلة ، على أعمال بوشكين .
وإلاضافة إلى ما ذكرنا فقد قدم بعض الدارسين العرب رسائل
الذكوراء في علاقة الأدب الروسى بالعربى^(١٧) .

ورغم أهمية الأبحاث التى تناولت العلاقة المتبادلة بين الأدب
الروسى والشرق العرى ، فإنه يمكن القول إن ما قدم حتى الآن في
هذا المجال يعد قليلاً بالنسبة لحجم هذا الموضوع وحيوته . فمجال
الكتابة فيه يعتبر مجالاً خصباً أمام الباحثين . وفى هذا الإطار العام
تستهدف هذه المقالة تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العرى
والإسلامى في إنتاج ميخائيل ليوموتوف^(١٨) . وفى ذلك فنا
بالاستشهاد بأبيات من قصائده التى ترجمناها بمعرفتنا .

ويعتبر ميخائيل ليوموتوف من أشهر شعراء روسيا في القرن
الماضى ، وهو يمثل مكانة عالية لأكثر شعراء غلكتسنر بوشكين .
وبالرغم من أن فترة إنتاج ليوموتوف لا تتجاوز الثلاثة عشر عاماً فإنه
أعطى للأدب إنتاجاً غنيا ومتنوعاً ، حيث قدم القصيدة العاطفية ،
والقصيدة الشعرية الرومانسية ، والقصيدة الثورية . والمسرحية .
والرواية .

ويكسب ليوموتوف مكانة خاصة في تاريخ الأدب الروسى ،
فهو يبرز فيه كآثر وأهم ممثل للاتجاه الرومانسى الثورى ، وهو بذلك
يرتبط بشعراء الحركة الديسمبرية . ولفضلاً عن ذلك هد عبر إنتاجه
عن المرحلة التاريخية التى كان يمر بها الأدب الروسى في الثلاثينيات
من القرن الماضى وقت بروز للنهب الواقعى ، إذ لجأ ليوموتوف

الشاعر الرومانسى الكبير الذى ترعرع في أحضان الرومانسية إلى
التصوير الواقعى للحياة^(١٩) .

أبدع ليوموتوف في واقع اجتماعى تختلف ظروفه أماً اختلاف عن
ظرفنا ، وشب على مقاييس أخلاقية وعادات اجتماعية لا تتفق
ومعاييسنا في الشرق ، ومع ذلك فتأثير الشرق والحضارة العرية
والإسلامية واضح في إنتاجه ولطوس .

ولايد اهتمام ليوموتوف بحضارة الشرق العرى ظاهرة فريدة من
نوعها في أدب القرن الماضى ، بل كان مظهراً من مظاهر الاهتمام
العام بالشرق في روسيا في ذلك القرن . ذلك الاهتمام الذى برز
كصدى للازدهار العام في حركة الاستشراق في أوروبا في مطلع
القرن التاسع عشر . وكما يشير للمستشرق الروسى الكبير
كراتشكوفسكى ، فإن ميخائيل الجامعات الذى صدر عام ١٨٠٤ قد
افتتح عهداً جديداً في حركة الاستشراق في روسيا . حين أدرج لأول
مرة اللغات الشرقية في منهج المدرسة العليا^(٢٠) . وفى إثر ذلك
بدأت تتأسس تباعاً أقسام اللغة العرية وآدابها التى – كما يشير
كراتشكوفسكى – كانت تحل مرتبة الصدارة بين اللغات الشرقية ،
فن للعروف أن قسم اللغة العرية وآدابها قد أنشئ في جامعة موسكو
عام ١٨١١ ، أما في جامعة بطرسبرج آنذاك (لينتجراد حالياً) فقد
أقيمت أقسام تدريس اللغات العرية والفارسية والتركية في عام
١٨١٧ . وقد واكب الاهتمام بلغات الشرق اهتمام عمال آدابها
وحضارته . حيث بدأت تظهر في الصحافة الروسية آنذاك نماذج من
أدب الشرق المنقولة عن المزامن الفرنسية والإنجليزية لها . وكذلك
نماذج لأعمال الأدباء الغربيين الذين عكسوا صورة الشرق في إنتاجهم
أمثال جوت وبارون . وأيضا ترجمات للأدباء والرحالة الأوروبيين .
ويبرز في هذا الصدد دور السلسلة الشهيرة آنذاك « مكتبة للقراء » .
حيث كان لهذه السلسلة دور بارز في ترويع ونشر آداب الشرق . كما
يبرز أيضا دور المنشق الروسى بولديريف (١٧٨٠ – ١٨٤٣)
الذى يرجع إليه فضل تأليف كتاب « اخبارات العرية » لماذج
التقصص والشعر العرى القديم ، وهو الكتاب الذى يوليه
كراتشكوفسكى أهمية خاصة . إذ يشير إلى تأثيره على تطوير « حركة
الاستشراق في الأدب الروسى في العشرينيات والثلاثينيات من القرن
الثلث عشر »^(٢١) .

ومن الأحداث الثقافية المعروفة التى كان لها دورها في التعريف
بالشرق انتقاء متحف آسيا في بطرسبرج في عام ١٨١٩ مجموعة كبيرة
من الوثائق والمخطوطات العرية والفارسية والتركية التى باتت محط
أنظار صفوة المثقفين الروس آنذاك .

وإلاضافة إلى ما ذكرنا من عوامل ثقافية ساعدت على جذب
اهتمام المثقفين الروس إلى الشرق العرى . فقد كانت هناك أيضا
أسباب تاريخية لعبت دورها في هذا المضمار . ونعني هنا أحداث
الحرب الروسية التركية التى تمخضت عن ضم بعض أجزاء الشرق إلى
روسيا .

ويمكن القول بشكل عام ، إن روسيا في تلك الآونة قد بدأت

الأثر في نفسه ، ففي قصيدة «فاليري» (١٨٤٥) يشير ليرمونتوف إلى القرابة الروحية التي صارت تربطه بالإسلام في وقت كانت تشعر نفسه بالوحدة والغربة :

فرحاً ، سماء الشرق
قد قربني بلا إرادة مني
من صلال نعيم
الحياة بجوار دناها
الكند والمهمم ليلا ونهارا
كل شيء يحرق الضل
ويؤذي إلى البداية
الطس مرعبة : فالقلب يتم
ولا يوجد يروح للحبال (٢١)

وقد يكن وراء هذه القرابة الروحية شوق ليرمونتوف وعزمه على السفر إلى مكة المكرمة موطن الرسول ومنبع الإسلام ، وهي الرغبة التي عبر عنها في خطابه لصديقه كرابفسكي (٢٢) .

وقد لعبت الوثائق الإسلامية انكاساتها في العديد من أشعار ليرمونتوف ، ففي قصيدته «الشركسي» (١٨٧٨) يجد البطل الأثير الشركسي يطن لشبهه من عزمه على إنقاذ أخيه الذي تراه له شبهه يطلب للسادة ، مؤكداً هذا العزم بالقسم بالرسول عليه الصلاة والسلام :

إني لستد الموت
والآن ، أقسم بمحمد
أقسم ، أقسم بالعالم كله !
قد حلت الساعة التي لأمر منها (٢٣) .

كما يبدو ليرمونتوف تبحره للقرآن في قصيدته «هيات الزكي» (١٨٣٩) ، فالهيدة القبية التي يقسمها الزكي إلى الشيخ جلبا :

آية مفصلة من القرآن
محفوظة بالحب (٢٤)

ويظهر بوضوح تأثير ليرمونتوف بالقرآن في قصيدته «ثلاث غلات» (١٨٣٩) ، التي يربط كثير من القاد بينها وبين القصيدة التاسعة من أشعار بوشكين «حكاية القرآن» (١٨٢٤) (٢٥) . ويشير هؤلاء القاد إلى التشابه في قالب القصيدتين ووزنها من جهة ، وإلى تأثير ليرمونتوف بمضمون بوشكين من جهة أخرى (٢٦) .

وفكرة قصيدة بوشكين التاسعة ، على ما يبدو، مستوحاة من «سورة الكهف» ، إلا أن بوشكين يجري بعض التعديلات في قصة

في الدراسة العميقة للتأني للشرق ، تجاوب مع الاهتمام الأوروبي العام ، حتى باتت معروفة ودواسة الشرق بالنسبة للمثقف الروسي - الذي كان يتشوق شاعرنا إلى صفوته - نوعا من الرفاهية في الفكر والثقافة . وفي ظل هذا الإلحاح من الاهتمام بالشرق ترحع ليرمونتوف ويرز في صدارة أدياء عصره .

وربما يكون الموضوع الإسلامي العربي قد شغل حيزا أقل من إنتاج ليرمونتوف بالنسبة لكتاباته عن الشرق المتاحم لروسيا ، ومنطقة القوقاز (٢٧) وهي الآن في عداد الاتحاد السوفيتي . بيد أن القيمة الفكرية والفنية لإنتاج ليرمونتوف المستوحى من الشرق العربي الإسلامي تبدو على نفس الدرجة من الأهمية بالقياس إلى أعماله المرتبطة بالقوقاز . وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض قصائده عن القوقاز تلتقي بالقصائد المستوحاة من الشرق العربي ، وذلك من خلال الموضوع الإسلامي ، ومن خلال مسلمي القوقاز الذين عايشهم ليرمونتوف عن كثب وتعرف على الكثير من تعاليم الإسلام ونهجه . وكما يشير الناقد ماتويليف ارتحل الشاعر عدة مرات إلى القوقاز للعلاج في مياها المعدنية وذلك في السنوات ١٨١٨ - ١٨٢٠ - ١٨٢٥ (٢٨) . ومع ذلك فليس مسلمو القوقاز هم المصدر الوحيد الذي استقى منه ليرمونتوف معلوماته عن الإسلام ، فهناك نص القرآن بالروسية ، فقد ظهر أول نص مترجم للقرآن بالروسية في بطرسبرج في نهاية القرن الثامن عشر ، وبالتحديد في عام ١٧٨٧ ، وتلاه بعد ذلك عدة ترجمات للقرآن نقلت عن اللغتين الأوروبيتين (الفرنسية والإنجليزية) . كتب كراشكوفسكي يقول عن أكثر ترجمة للقرآن ، كان لها مكانتها وتأثيرها - وهي ترجمة الأديب والمترجم الروسي فيرفيكن نقلت عن ترجمة الفرنسي ديوري - «إن آخر ترجمة للقرآن صدرت في سنة ١٧٩٠ ، وهي تعتبر عملا أدبيا ذا مكانة عالية . وهذا منهجهم ، فقد أنجزها الكاتب المسرحي والمترجم م . فيرفيكن عضو الأكاديمية العلمية الروسية . وقد قام بها في أواسط عمره مع بعض المعرفة والاهتمام بالشرق . ومن المستحيل اعتبار هذه الترجمة نقلًا دقيقًا لنص القرآن مثلها مثل ترجمة ديوري ، بيد أن فيرفيكن يعطي ترجمة دقيقة وبدون تحريف ، وعلى درجة أدبية عالية أيضا . وتعد ترجمة فيرفيكن حدثًا ذا أهمية كبرى في تاريخ الأدب الروسي ، فقد كانت مصدرا أساسيا لبوشكين في محاكاة القرآن (٢٩) .

لقد أشاد الكثيرون من النقاد والباحثين إلى الاهتمام الشديد الذي حظيت به ترجمة القرآن إلى الروسية في النصف الأول من القرن الماضي . فقد أرجع بعضهم للصور الأدبية المستوحاة من القرآن الفضل في التعبير عن الأفكار البطولية ، والشجاعة الصلبة ، والنضال المشكور للذات في الفترة التي سبقت حركة الديسمبريين (٣٠) . كما ربط البعض بين القرآن وبين شعر الحرية في ذلك الوقت ؛ فالناقد بيكوفسكي يقول : «لقد أصبح الأسلوب الشرق أسلوبا للحرية ، لقد كان هو أسلوب القرآن والإنجيل وهو في الوقت نفسه أسلوب الشعر الإيراني والأساطير القوقازية» (٣١)

ويبدو أن تعرف ليرمونتوف على العقيدة الإسلامية كان له عتق

ولبن ما كانت حتى دار- كمود
 في الجعد الصبي- الرمل الذهبي
 ودوت جلجلة لأصوات غير منظمة
 وما الرحل المظنون كالأسطوخودوس
 وسار وهو يتأيل كالذكرك في البحر
 الجمل إلى الجمل نالوا الرمال
 وعلقت بين الأسنة الصلبة وهي تهتر
 الديول المزركشة للعيام المختلفة
 وأيديهم السمراء كانت ترفع أحيانا
 والأعين السوداء كانت تتألق من هناك
 وللقامة الجفاه كانت تحلف تجاه النهر
 ويخبر العرى حصانه الأسود
 ليهب الحصان أحيانا ويومض
 ويكسى كثر أظله سهم
 والفتاب الجميلة للملاس البيضاء
 تالزت بلا ظلم على كف الفارس
 ويصرعه وصغير يتشر على الرمال
 كان يجلف ويلطخ الريح وهو يحفز متحركا
 وعلى القافلة تقرب بصحبح من النخلات :
 وفي ظلالها تعدت القامات المرحه
 ورتت الأبريق وهي تقلأ باله
 وأومأت في كبرياء برأسها المرحه
 تحيي النخلات الصيوف غير للترهين
 ويومض النهر البارد في سحاء
 ولكن ما إن سقط السق على الأرض
 حتى دق الفأس في الجبلور للطاقه
 وسقطت بلا حياة ربيات مئات السنين
 ومزق رماحها الأضغال الصغار
 ولطعت بعد ذلك أجسادها
 واحتوت في بطن في النار حتى الصباح
 وحين انطلق الهباب غريا
 قامت القافلة إلى طريقها الحداد
 وتأخر حزين على الأرض العقيمة
 لم يكن يرى سوى رماد أشيب ويارد
 وأنته الشمس حرق البقايا الجافة
 ثم فرقها الريح بالسهل
 والآن كل شيء في كل مكان موحش مقفر
 فلا تهمس الأوراق بحرسها الجليل
 عجا ينشد النبي الفقه

أهل الكهف . وقد يرجع السبب في ذلك إلى عوامل خاصة
 وإلشاجر ، أو للتغيرات التي ربما تكون قد انطوت عليها الترجمة
 الروسية للقرآن ، تلك الترجمة التي انضمت عن الأصل مرتين
 (النص الروسي مترجم عن الترجمة الفرنسية كما أشرنا آنفا) . ففى
 القصيدة التاسعة من «حكايات القرآن» يستبدل يوشكين عابر سبيل
 بأهل الكهف ، كما يحول قصة هروب أهل الكهف من الاضطهاد
 طالين من الله أن يبيس لهم من أمرهم رشدا إلى قصة عابر سبيل ،
 تلمز وشك في رحمة الله ، بعد أن تاه في الصحراء ، فأناه لله في
 الكهف سنين طويلة ، ثم أيقظه بعد ذلك ، وأنبأه بالسنين التي مكثها
 وهو نائم ، فيضرب الإيمان بالله والسعادة نفس عابر السبيل ، ويمت
 به الشباب بدلا من الشك والتلمز .

وقد تجسدت فكرة الإيمان بالهث بعد الموت في قصيدة
 يوشكين مثلا كانت في قصة أهل الكهف^(٢٧) . وقد تمت هذه
 الفكرة أنظار التقاد إليها^(٢٨) . أما عند ليرونتوف فتحول فكرة
 البحث إلى فكرة الفناء كما تنصها قصيدة «ثلاث لخلات» ،
 فالنخلات عند ليرونتوف تشكل في الحكمة الإكلية من وجودها ،
 وهنا تظهر قاطعة طليح بالنخلات وتأخذ حطاما للثقة ، وتنتهى
 القصيدة عند ليرونتوف - على عكس قصيدة يوشكين التي
 ذكرناها - بصورة الفناء والزوال والجفاف ، حيث تتطاير بقايا
 النخلات وتنتثر مع الرمال ، وهذا ما تنصه القصيدة كما يلي :

ثلاث لخلات^(٢٩)

في السهول الكثية لأرض الجزيرة العربية
 نمت عاليا ثلاث لخلات شاعلت
 ينبوع بينها من تربة قحلة
 يفر عذوقا طويله بموجة باردة
 مصفانا في ظل الأوراق الخضراء
 من الأضمة القاطنة والرمال المتفانية
 ومرت السموات العليدة غير للمسومة
 لكن الجزائل المنصب من الأرض العربية
 بصدوره المترويح تجاه الندى الرطب
 لم ينحس بعد أسفل الأضغان الخضراء
 وأعلنت نجف من الأضمة القاطنة
 الأوراق الفاعرة والجذول الرنان
 وأعلنت النخلات الثلاث تلمز إلى الله :

لم ولدنا ، فكى نفل هنا ؟

بلا لالة نغونا وازدهرنا في صحراء

بيزنا الإحصار والقيط

ألا تسعد بنظرة لطيفة من أحد ؟

إن حديثك للقدس عن السمله عسقا ؟

لنصلح فقط إلى الرمل المزهج وأبدا الحداثة الغترانية ، والسهل المتفرج الغنيمة تغرق وتتناثر من فوقه .

وإذا رجعنا إلى سورة الكهف ، أفلانجد تشابها ما في النكرة بين قصة الغلات الثلاث عند ليوموتوف وقصة صاحب الجنة ، والتي كما ورد في السورة الكريمة :

«ودخل جنته وهو ظالم لنفسه ، قال ما أظن أن يبيد هذه أبدا ، وما أظن الساعة قائمة ، ولئن وردت إلى ربي لأجلدن خيرا منها مثقلا . قال له صاحبه وهو يحاوره أكفرت بالذي خلقك من تراب ثم نطقه ثم سوك رجلا . لكنا هو الله ربي ولا أشرك بربي أحدا ، ولولا إذ دخلت جنتك قلت ما شاء الله لا قوة إلا بالله إن لربنا أن نفل منكم ما لا وولدا ، فصي ربي أن يوليّن خيرا من جنتك ويرسل عليا حسبانا من السماء فتصبح صعيدا زلقا ، أو تصبح ماؤها غورا فلن تستطيع له طلبا ، وأحبط بشرة فأصبح بقلبه كفيه على ما نفق فيها وهي خاوية على عروشها ويقولوا يا ليتني لم أشرك بربي أحدا » (٣٠)

ونظرا لهذا التشابه ، فمن زجح تأثر ليوموتوف بفكرة الآيات [٣٤-٤٤] من سورة الكهف في القرآن الكريم ، وليس بقصيدة بوشكين التاسعة من «حكاية القرآن» التي تربط فكرتها بالآيات

(٨ - ٢٥) ، وذلك كما أشار كثير من النقاد الروس (٣١) . والسؤال الآن : ما مرجع هذا التجاوب بين ليوموتوف والآية الكريمة التي تشير إلى الزوال على عكس سلفه بوشكين ؟ من السهل استنباط الأسباب وراء أمزجة الزوال والفناء عند ليوموتوف ، إذا رجعنا إلى الاتجاه العام للشباب المثقف في روسيا ، إبان الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي ، فقد ارتبط وقت ظهور قصيدة «ثلاث غلات» بالفترة التي تلت هزيمة الحركة التحررية الليبيرية الشهيرة ، وق وقت اشتد فيه الجدل العام حول مستقبل التغيير الاجتماعي ، وسيطر إبان ذلك شعور غالب باليأس وانعدام الوفاق بين ممثلي القوى الاجتماعية الوطنية الذين كان ينتمي إليهم ليوموتوف نفسه . وإلى جانب ما أشربا إليه من تأثر ليوموتوف في فكرة «ثلاث غلات» بسورة الكهف في القرآن ، نجد أن هذه القصيدة تكشف أيضا عن معرفة ليوموتوف بالدقيقة بالخصائص الطبيعية للصحرى العربية ، وملامح الفارس العربي التي تسم بالقوة والشمم ، والذي يسميه الشاعر باسمه العربي في القصيدة (فارس) (٣٢) ، ومنظر قوافل البدو التي تلثم وراء الماء في الصحراء القاططة والفرس العربي . وقد لفتت القصيدة أنظار النقاد المعاصرين لليوموتوف بطابعها العربي الشرق . فالناقد الكبير بليسنسكي يشير إلى أن : «الثلاث غلات» تصبغ بالطبيعة القاططة للشرق وتنقلنا إلى الصحراء الرملية للجزيرة العربية وإلى الواحات المزدهرة لها (٣٣) .

ومن وحى السيرة النبوية يستلهم ليوموتوف مضمون قصيدته «الرسول» (١٨٤١) التي سبق أن تناولها بوشكين في قصائده «حكاية القرآن» ، ويبدو أن سيرة الرسول كانت قد لفتت إليها أنظار الكثير من الأدباء ، ولاسيما بعد أن عرفت للمستشرق بولنيريف

القارئ الروسي بها ، فكما تشير الناقدة لويكوكو : «في سنة ١٨١٥ وصل صفحات غير أوروبا نشرت مقالة بولنيريف «الحمدية» - رحلة إلى السماء» . وعرف فيها للؤلأ القراء بسيرة الرسول محمد ، كما سجلها أتباعه (٣٤) . كتب ليوموتوف قصيدة «الرسول» في فترة أحس بنفسه شخصا مضطهدا تتعصب السلطة ، وتطارد ، عقابا له على أشعاره الوطنية الغاضبة التي كانت تتادى بالبحرية . ويبدو أن ليوموتوف وجد تشابها بين ما كان يحدث معه وبين سيرة الرسول ولاسيما مرحلة الهجرة من مكة إلى المدينة بعد أن قوبلت الدعوة بالكران والجدود من جانب الكفار الذين كانوا يتصدون للرسول ويتربصون للكيد له والتكيد به ، فمن قرأ في قصيدته :

«الرسول» (٣٥)

معد أن منحنى الإله الأزلي

رؤيا الرسول

أفروا في أمين الناس

صفحات الحق والذيلة

أنعلت أنلدي بالحلب

وسق الصالح الطاهرة

فكان أن ألقى الأفرور من

بالأحجار على في غيظ

فدوت رأسي

وهربت من المدن أنا الفقير

وها أنا ذا أميش في الصحراء

كالطير يطعمها الله بلا مقابل

وأنا حافظ الوصية الخالدة

ولنح في خليفة الكون

وتسمي النجوم

وهي تطلب بأشعتها

وحين اختزلت طريق في عجلة

خلال المدينة الصاخبة

كان الكبار يقولون للصار

بضعة عزيزة النفس

إنه متكر ولم يتوأم معنا

الأحقق كان يريد أن يقتنا

بأن الله يشرع على لسانه

انظروا إليه يا أطفال

كيف هو متجهج ونحيل وشاحب

انظروا كيف هو بالئ وفير

وكيف يحفره الجميع

ولا يعرف ليرموتوف عند اقتباس قصة إبليس من القرآن ، بل يتطرق أيضا إلى وصف المناظر الطبيعية ، يستوحيه من وصف الجنة في القرآن ، ففى قصيدته نجد الوصف التالى :

وامتد على البعد بساط
الطرف السعيد البهى للأرض !
الشجر المرمى السجج الأصعدة
والأنهار الجارية الرنقة
بقاعها حجر متصد الألوان
وأحواض الزهور ، حيث - كاللآلئ -
لبنى الجيلات الوديعات^(٣١)

ألا نجد ذلك مستلهما من وصف الجنة كما ورد فى الآيات الكريمة :

«ولن خاف مقام ربه جنان ، فى أى آلاء ربكا تكليان ، ذواتا أفنان ، فى أى آلاء ربكا تكليان ، فيها عتبان مجريان ، فى أى آلاء ربكا تكليان ، فيها من كل فاكهة زوجان ، فى أى آلاء ربكا تكليان ، متكئين على فرش باطنان من استبق وجنى الجنتين دان ، فى أى آلاء ربكا تكليان ، فين تاصرات الطرف لم يطمثن إنس قبلهم ولاجان ، فى أى آلاء ربكا تكليان ، كأنهن الياقوت والمرجان»^(٣٢)

وإضافة لهذه الإعجابات ثمة إعجابه أخرى قد نجدها فى قسم إبليس الذى يورده ليرموتوف كالتالى :

أقسم بنجمة منتصف الليل
وشماع الغروب والشرق

أقسم بأول يوم للحقيقة
وأقسم بيوم القيامة

أقسم بالسما والثر^(٣٣)

ألا يذكرنا ذلك بالقسم الكرمى الوارد فى صورة الشمس :

«والشمس وضحاها ، والقمرة إذا تلاها ، والنهار إذا جلاها ، والليل إذا يشأها ، والنساء وما بيناها ، والأرض وما طحاها ، ونفسا ما سأها ، فأقمها فجورها وتقواها»^(٣٤) .

وللقصة الشعرية «إبليس» ثغاف إصدارات ، فقد عمل ليرموتوف فى كتابتها وثقا طويلا امتد على طول طريقه الغنى ، وكان يتبدل فى كل شكل جديد لها . وقد استوحينا تحليلنا للقصة الشعرية «إبليس» من طبعة للترجمات الكاملة الحديثة التى صدرت عام ١٩٧٦ .

فألى جانب تركيز ليرموتوف على وصف إيذاء المشركين لرمول الله ، نلاحظ الوصف «أعشى فى الصحراء كالطير يطعمها الله بلا مقابل» ، ألا يذكرنا هذا بالحديث الشريف . «لو تركتم على الله حتى توكله لرتقكم كما يرتق الطير» . (رواه الترمذى) .

ومن وحى القرآن يستلهم ليرموتوف صورة إبليس لمضمون قصته الشعرية «إبليس» (١٨٣٨) . إن صورة إبليس من الصور الخيالية عند ليرموتوف ، فقد ظهرت فى كثير من قصائده على امتداد طريقه الغنى : «إبليس» (١٨٢٩) ، «إبليس» (١٨٣١) «عزرائيل» (١٨٣١) ، «ملاك الموت» (١٨٣١) . ويقتبس ليرموتوف من القرآن قصة إبليس الذى كان ملاكا ، لكنه لم يتقبل لأمر ربه ولم يسجد ، وذلك حسب الآية الكريمة «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين»^(٣٥) ، ويوظف ليرموتوف هذه الموثيقا الدينية فى خدمة الواقع للمعاصر له ، حيث تكسب قصة إبليس طريد الجنة أبعادا فلسفية واجتماعية ترمز إلى الصراع بين الخير والشر فى الواقع المعاصر .

إن الموثيقا الدينية تنبئ عند ليرموتوف بمخرج إبليس من الجنة ، وبدل أن يصبح إبليس «روحا شريرة» هائلة ، حسب القرآن الكريم ، نجد إبليس ليرموتوف يهبط إلى الأرض ، حيث تملكه رغبة عارمة نحو وحى عالم الإنسان وتأمله . وفى واقع الإنسان يقع إبليس فريسة مشاعر شتى من البأس والرحمة والحزن . ويتبدل هذه المشاعر حين يقع إبليس فى حب الأميرة الجميلة تحارا السجينة بأحد الأميرة فى حراسة ملاك ، حيث يصبح إبليس فى حبه لمارا شيئا إلى درجة كبيرة بالإسنان ، إذ يقره تلقى الخمين ولومتهم ، ويتمتع به المشاعر الطيبة والخير ، لدرجة أنه يكون «مستعدا للتصالح مع النساء :

أريد التصالح مع السماء
أريد أن أحب ، أريد أن أحصل
أريد أن أؤمن بالخير^(٣٦)

ولكن هل تكون السعادة من نصيب إبليس العاصى الأثامى ؟ إن إبليس يدخل فى صراع من أجل حب تحارا مع الملاك الحارس ، وينتهى هذا الصراع بفشل إبليس وموت تحارا التى يحمل للملاك الحارس روحها إلى السماء ، وتنتهى القصة الشعرية بالخزعة الكاملة لإبليس .

لقد اكتسبت صورة إبليس - «الروح العاصية» - عند ليرموتوف حيوية ومجاوية مع الواقع للمعاصر فى تلك الفترة التى لم يحصل أحد فيها على ما كان يريده - حسب تمييز ليرموتوف نفسه . وأصبح كثير من النقاد على أن ليرموتوف فى هذه القصة الشعرية قد عبر عن «أكثر الأفكار المجرية التاريخية ..» أفكار الشك ، والرفض ، والحركة والتجديد المستمر أبداً فى حياة المجتمع الروسى فى تلك الحقبة^(٣٧) .

يعرف من أمه - التي أصابها العمى حزنا على فراقه - أن حبيبته توف إلى أحد الأغنياء ، فيسرع إلى حفل الزفاف حيث ينتفض عليه شقيق العريس الذي تعرف عليه ، لكن العريس يصدى لشقيقه ، ويمتنع من التيل من العاشق ، ويترك مكانه للعاشق الغريب ، وهكذا قدر الله . وإلى جانب فكرة « القدرة » التي يرتكز عليها مضمون القصة ، تذكرنا نفس قصة الحب الفقير ببعض قصص الحب العربية. ويرغم أن الأحداث الرئيسية للقصة تجري في إحدى المدن التابعة لتركيا ، ويرغم أن القصة تحمل العنوان الفرعي (أسطورة تركية) ، إلا أننا نجد في القصة كثيرا من الكلمات العربية بنقلها العربي ، فالكلمة عنوانها «عاشق غريب» بنفس نطقها العربي ، وكلمة عاشق تعلى في القصة مدلول الحب ، وأيضا كلمة غريب تعلى معنى الغريب ، فالعاشق للفتى يتجول ويطوف البلاد غربا . ومن الكلمات العربية التي يستخدمها ليرونوف في القصة بنقلها كما في العربية كلمة «حب» ، ففي مدينة حلب السورية يجد العاشق بيته في القراء ، وهناك يشرب الخمر «الحسرة» . وكلمة مصرية مكتوبة أيضا كما تتفق بالعربية . وكذلك نقابل كلمة سلام عليكم والتكبير : الله أكبر ، وأيضا كلمة الغزاة ، وكلمة اللؤلؤ ، ويعلى ليرونوف في قوسين بعد كلمة اللؤلؤ الترجمة الروسية لمعناها .

وبالإضافة إلى ما ذكرنا ، فكثير من تفاصيل قصة «العاشق الغريب» مستوحاة من الإسلام وقصص القرآن . ألا تذكرنا قصة أم العاشق - التي قدمت بصورها حزنا على فقدان ابنها ، ثم ارتد إليها بصورها حين ثرت على ابنها - بقصة سيدنا يوسف عليه السلام حين ارتد البصر إلى أبيه بعد أن عرف مكانه بعد فقدانه زمنا طويلا . ويتذكر العاشق الذي الحضر صاحب الحكمة الذي يؤذي بمسجات - والذي يكذب «ه» في القصة بنقله العربي - وذلك حين تحدث عنه معجراتان : للبحر الأول حين ينقله فارس مجهول في يوم واحد إلى وطنه ، ويوفر عليه سفرا قد يطول شهورا ، والمعجزة الثانية تحدث قام بدخان حين أمه يتركه مينة ، بناء على نصيحة القافرس المجهول ، فيرتد في الحال إلى البصر إلى أمه العمياء ، كما يذكر العاشق أيضا الصلوات الحسن .

وليتعرف اهتمام ليرونوف بالشرق العربي عند حد الاهتمام بروحانياته ، بل يجد هذا الاهتمام إلى حضارته وواقعه المعاصر للشاعر . وقد عبر ليرونوف في قصيدته «شاك» (١٨٣٥) - (١٨٦٣) عن ذلك الانجذاب الذي يستغره تجاه حضارة الشرق حيث يجده يقول :

إني لا أبحت عن عقيدتي فلست نيا
رغم أنني أسعى برومي إلى الشرق
حيث تدر الخنازير والخمر
وحيث ، كما يكيون ، كان يعيش أجدادنا^(١٧)

ألا نلاحظ هنا توافقا بين روح ليرونوف الساعية إلى الشرق وتحريم الإسلام لأكل لحم الخنزير وشرب الخمر ؟

أما في الفترة الأخيرة من حياة ليرونوف فيصبح للقرآن تأثير واضح على فكره ، إذ يصير الإيمان بالقدر من أهم سمات فكر الشاعر في تلك المرحلة .. «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا» ، «إنا كل شيء خلقناه بقدر» .. وما تزله إلا بقدر معلوم . ويبدو أن ليرونوف كان له دراية بمضمون آيات القرآن عن قدرة الوجود الإنساني ، فمن الإيمان بالقدر والمكتوب يتحدث ليرونوف في قصة «الجبري» ، وهي إحدى خمس قصص تتكون منها روايته «بطال مصر» (١٨٤٠) . يقول الراوي في هذه القصة (التي أجمع معظم النقاد على التطابق بين شخصيته وشخصية ليرونوف) :

« ذات مرة ، بعد أن ملنا القصب ، وألقينا بالوقود أسفل لكافة ، ألقنا بالجلوس عند الرافد من ، وكان الحديث طويلا على غير العادة ، وكان مسلما ، كنا نتفكر في العقيدة الإسلامية ، التي نؤمن بأن قدر الإنسان مكتوب في السماء ، فقد لاقى هذا الاعتقاد بيتا نحن للسجين الكثير من المسجونين ، وكان كل منا يحكي عن حالات مختلفة غير عادية تؤكد أو تنفي هذا الاعتقاد^(١٨) .

ويورد ليرونوف في نفس قصة «الجبري» إحدى الحكايات التي تؤكد وجود القدرة وتدعم الإيمان بالمكتوب ، وهذا الإيمان يثبت الثقة في نفس المؤمن - كما يعلق ليرونوف : « ولكن أي قوة إرادة منحتم الله في أن السماء كلها بكل عروقها اللانهائية تنظر إليهم وتؤازرهم^(١٩) وفي غضون ذلك يشير ليرونوف إلى الحالة النفسية العامة التي آلت إليها نفوس الشباب من جيله في تلك الفترة :

«أما نحن أصحابهم الساكنين الذين تستلج في الأرض بلا معتقدات ولا كرامة ، بدون استصناع أو خوف خلافا لذلك الحرف الأكرادي الذي يصير القلب عند التفكير في النهاية التي لا مفر منها ، فمن غير فكرين أكثر على تفصيلات عظيمة لا من أجل غير الإنسانية ولا حتى من أجل معاداة الذاتية ، لأننا نعرف عدم إمكانية وتنقل بلا مبالاة من شك إلى شك^(٢٠) .

وفي روح من «لحيرة كيب ليرونوف أيضا قصة «العاشق الغريب»^(٢١) . في هذه القصة يمكن ليرونوف عن عاشق فقير أصيب ابنه أحد الأثرياء وأحبته هي أيضا ، إلا أن فقر العاشق يمنعه من التقدم لطلب يد حبيبته ، ويقرر العاشق الفقير الذي حياه الله صورا جبيلات أن يهرب البلاد سبع سنوات كي يجمع ثروة تمكنه من التقدم لطلب يد حبيبته . وتعدده الخيبة بالانتظار سبع سنوات بالتمام ، فإذا وبعد خلال لمدة العاشق ليطلب يد حبيبته مرة . ويؤكد العاشق أسرته وحبيبته ، ويبدأ مشواره الطويل مع الغربة ، ينتقل من بلد إلى آخر يشكو ألامه وصوته الجميل ، فيجدد عليه السامعون بلال ، حتى يصل أخيرا إلى مدينة حلب السورية ، وهناك يسمع أغانية أحد الباهوات الذي يحب بها أيما إعجاب ، فيقره من جلسه « ويلقى عليه الذهب والفضة » وحين تقترب نهاية السنوات السبع ، « يقرر العاشق الغريب العودة إلى بلدته كي يتزوج من حبيبته ، غير أنه يتأخر في الطريق يوما واحدا ، وحين يصل إلى بلدته

وفي سبيله تجاه حضارة الشرق لم يكن ليرمونوف عروجه الشرعية المتأقفة، بل انجبه إلى الدراسة العميقة للتأنيث لآثار الشرق الحضارية، فقد كان ليرمونوف الشاعر الأرسطراطي يتنسى إلى لغة عصره حيث تعمق منذ صباه - مثل معظم أبناء طبقته - في دراسة الآداب، والفلسفة، والتاريخ، والأديان، واللغات الأجنبية التي كان يجيد كثيراً منها، وفي دراسته لهذه العلوم كان الشرق بالذات محط أنظاره، فقد كان ليرمونوف يتصبج من جيله الذي كان يركض وراء الغرب في الوقت الذي تعلم فيه الكثير من الشرق. ففي الشرق، كما في اعتقاد ليرمونوف بوجود «كثير للفتوحات الحية»^(٥٨). ويشير الناقد الروسي جروسمان إلى مصادر عديدة تعرف من خلالها ليرمونوف على الأدب العربي، فقد استمع في الجامعة إلى محاضرات للمشتري بولديريف الذي كان يعطي في منجبه واستعراضاً عاماً للأدبين العربي والفارسي، وفي الدراسات العملية كان يقرأ شعراء الشرق القداس^(٥٩). وبالإضافة إلى ما سلف - فكما يشير جروسمان - كان للمشتري بولديريف يعرف بيئة القصيدة في الأدب العربي، ويعطي نماذج من الأدب العربي في كتابه المقرر الذي ألفه، والذي كان يتضمن شعراً لاروى القيس وبعض القصص العربية وقصصاً من كيلة وحنه. وهناك مصادر أخرى عديدة تلمس الأدب العربي والمحاضرة العربية، اطلع عليها ليرمونوف في دراسته الجامعية^(٦٠).

وفي الجامعة استمع ليرمونوف أيضاً إلى محاضرات «نادجين» في القرن الجميلة وفي آثار الشرق، فقد كان نادجين «يلخص التاريخ العام لمصر واليونان وروما، وكان يتحدث عن آثار الفن للمعاري والرسم والنحت، كما تطرق أيضاً لتاريخ الفلسفة»^(٦١). وفي فترة الدراسة في المعهد العسكري درس ليرمونوف ضمن المنهج الدراسي تاريخ وجغرافية الشرق عامة، فقد كانت هذه العلوم من المواد الأساسية في المنهج العسكري بالإضافة إلى معرف تاريخ الحملات العسكرية التي كانت في ذلك الوقت تغطي بأهمية خاصة مع ازدياد تطورات الغرب إلى الشرق.

اتمكنت معارف ليرمونوف الواسعة والمتنوعة عن الشرق العربي في بعض أشعاره، ففي قصيدة «خضن فلسطين» (١٨٣٧) تبرز صورة زامية براقة لفلسطين، تلتقي مع وصف صادق لجغرافيتها ومواردها الطبيعية وسماتها المميزة، فيض أجزاء فلسطين تحتد بها السهول والوديان الخصبة، وتزدهر بها الآثار، أما الجزء الآخر فيتميز بنباتات المناخ المعتدل، يضاف إلى ذلك أن فلسطين تبرز في القصيدة كموطن للنباتات وأرض للمقدمات:

«خضن فلسطين»^(٦٢)

قل لي، يا خضن فلسطين:

لئن نغوت وأين ازدهرت؟

ولأي روية، ولأي وادٍ

كنت قريبة لهم؟

أليس عند مياه الأردن النقية

كان يداحك شعاع الشرق؟

ألم يورجحك في غضب

ريح للماء في جبال لبنان؟

هل كنت تقراً صلاة صامنة

لم كنت لفي الأخويات القديمة

حين كانت ظلال أرواكك

أجناد سلطان الجوساء؟

لما زالت النخلة ذاتها حية حتى وقتنا؟

أما زالت تفرى من بعد في قبض الصيف

عابر سبيل في الصحراء

برأسها ذات الأوراق الواسعة

لم أنها خبئت هناك أيضاً

في الفراق الحزين

وبهر الرادى يرق في نهم

على الأوراق الخاضعة؟

احك: يد من التنية

التي حملت بك إلى تلك الناحية

وكانت تحن إليك عادة؟

لما زلت تحفظ آثار النموع الحارة

لم أن أفضل محارب في المعركة الألفية

كان ينجبه الصافية

جندياً دائماً مثلك بالساء

أمام الناس والله؟

معلقة على الشاغل الحلق

أمام الأقنونة الذهبية

لقد أتت يا خضن القدس

حاروماً وفي المقدمات

الفسق الصافي، ضو القناديل

حافظ الأيقونة والصليب رمز التقليد

كل شيء يمتلي بالسلام والسوى

من حولك ومن فوقك

وتظهر معرفة ليرمونوف بالخصائص الطبيعية لمصر في قصيدته «المركب الخوالي» (١٨٤٠) حيث تقابل الوصف:

أسفل الرمال القاططة للأهرامات^(٦٣).

وهذه قصيدة القصيدة من وسى الأقوال التي تردت في تلك الفترة عن نقل رغبات نابليون من جزيرة سانت هيلنا إلى باريس.

وتعد قصيدة «الجدل» (١٨٤١) من أبرز قصائد ليرمونوف التي تكشف عن معرفة الشاعر بجغرافية الشرق وجغرافيته، كما تمكس

التي يقول فيها :

جنس الناس بنام هناك عميقا
للقرن الضعيف
انظر إلى ظلال شجرة الدلب
يسكب الجروحي الناصع
رهوة الدمع الحلو
على السروال للزكش
ويتحنى على مدحان زرجاله
على الأريكة المونة
عند المظفرة القروية
يفخر المظفرون
هناك عند أقدام القديس
زورع الله
البلد ليت
بلا فعل ، بلا حركة
وبعد ذلك يعمل النيل الأصفر
الغرب من الظل أبدا
للحرجات للوهجة
للمقابر الجيلة
ولسى البدوى الغاررات
من أجل الخيام المونة
وعنى وهو يحصى النجوم
عن مآثر أجداده
إن كل شيء هنا في متناول اليد
بنام هاتنا بالسكون^(٥٥)

ولا يتوقف ليوموتوف عند مجرد الجبل حول مصر الشرق ، بل يحاول أن يتتبع بمسقبل الأحداث القادمة في الشرق . إن جبل ليوموتوف يسم لصالح الغرب ، فالشرق يبدو بلا حول ولا قوة ، ولذلك عليه أن يتقبل مصيره المحتوم ، فالغرب النشط الزاحف لا ريب قادم إلى الشرق ، ويعمل ليوموتوف صورة لأوروبا الزاحفة إلى الشرق في شكل «مارش» أو مسيرة عسكرية يسمح إيقاعها بوضوح في القصيدة :

«الكتاب العسكرية»

سير في الصف متواضعة
وفي الأمام يحملون الرايات
ويطرقون للظلم
والعظايرت بصفها التحلي

الاهتمام الشديد والمتابعة من جانب ليوموتوف للأحداث المعاصرة والصراع الدائر في زمنه حول الشرق . ويصم الرجل العسكري ، الذي شارك بنفسه في بعض الحروب الروسية في القوقاز ، كان ليوموتوف يفهم ويدرك جيدا أبعاد السياسة الاستعمارية في الشرق في تلك الفترة ، كما كان على علم أيضا بأبعاد الجدل بين الدوائر السياسية والثقافية حول مصر الشرق في ضوء الحملات العسكرية في مطلع القرن الماضي . وثائق قصيدة الجبل كود فعل من جانب ليوموتوف على أحداث ١٨٣٩ - ١٨٤١ حين برزت للمشكلة الشرقية لتهدد بنشوب حرب بين القوى العظمى ، ولهذا فإن موضوع مصر الشرق عامة والعرفى خاصة يبرز كموضوع رئيسي تطرحه قصيدة «الجبل» . وليوموتوف يبدو قلقه على مصر الشرق ، ولهذا فهو يبدأ قصيدته بتحليل رجل الشرق : «حمار» ومرة أخرى يكرر التحليل :

احمل يا كلب الناس
أيها الشرق الجبار

إن المستعمر يزحف إلى الشرق وسيطبق بلا رحمة على بلاد السمر والحضارة ، ويتغنى طوبا بعده وآلامه الحديدية ، فيطش بجبال طيبتها ويستغل خيراتها :

لقد أصبحت للإسكان
ليس بلون سبب ، يا أع
وسليم الأسطح المصنعة
في تنوعات الجبال
وفي أمهات لغزاتها
سبحان النفس
والجاروف الحديدي
يأتي طريقا مرصعا
في الحصن الحجري
عزرا الصل والذهب^(٥٦)

وفي جلده حول مصر الشرق يقارن ليوموتوف ويقابل بين صورتين متناقضتين للشرق ، الشرق القديم الذي أعطى العالم حضارة رفيعة عائدة ، والشرق الحاضر الذي أصابه التخلف والتعاس وجلب إلى أطلال المستعمر . وفي هذه المقابلة يستند ليوموتوف إلى معلوماته التاريخية ومعرفته بالأوضاع العسكرية والسياسية للشرق ، فيسط أمام القارئ صورة لدول الشرق المتأخضة للحكم الثقافي والدول التي تعرضت لهجمات الغرب ، كما يرسم صورة للمركز القديم الحضاري في الشرق : مصر ، شبه الجزيرة العربية ، إيران القوقاز ، ثم يبرز حالة التدهور والتخلف التي أصابت هذه الحضارات ومهددت لسقوطها في قبضة للمستعمر . فإقرأ متى أبيات ليوموتوف

فها هى آيات تصديده تنطق :

فى ذلك الوقت كنا نهم ونشغل
بصالح الدول الغربية دون اعتدال
هل تلقى السلطان الجديد مع مصر؟
ماذا قال لير ، وماذا قالوا لير؟ (٥٨)

والخلاصة أن الجدل ليرمونتوف تجاه الشرق العربى الإسلامى لم يكن منظورا من مظاهر الالتفات بالقدم ، بل كان وراء ذلك أسباب موضوعية عديدة ، فمن جهة استشر ليرمونتوف فى القيم الدينية للشرق العربى الإسلامى ميثاقا روحيا وملادا لنفسه التى كانت تعيش تناقضا بينها وبين الواقع ، ومن هنا كانت أبياته :

إنى لا أبحث عن عقيدة
ورغم أن روحى تسعى إلى الشرق (٥٩)

يبد أن ليرمونتوف اتجه بعقله وبصيرته ، و بروح الفنان للتصطش للحرية والجمال ، وللملمع بالحلب العميق للإنسان ، إلى القرن الكريم - حيث وتكن الكثير من الحقائق الأخلاقية ، كما أشار سلفه بوشكين - (٦٠) فاستلهم ليرمونتوف من القرآن صورا وموضوعات لإنتاجه ثلثي بمعطيات واقعته خلال خيوط خفية ، فخرجت بذلك تحمل فى طياتها مغزى وطنية وأخلاقية ، لها ارتباط وثيق بمشاكل ذلك الواقع . وتحمض الجدل ليرمونتوف إلى الإسلام عن محاولة واحدة من جانبه لإثراء الفن بالملوثات الإنسانية والأغاط والأفكار الجديدة .

ومن جهة أخرى ورغم انبار ليرمونتوف بالملامح العربية المميزة فقد تبلور اهتمامه بمضارة الشرق العربى فى نظرة موضوعية لمشاكلة للماصرة ، فأعطى فى إنتاجه صورتين متقاطعتين للشرق العربى : الشرق العربى كمركز للإشعاع الحضارى ، والشرق العربى الحديث الذى أصابه التآخرويات مطعما للمستعمرين . وانعكس من خلال ذلك قلق الشاعر على مصير الشرق .

وقد مكنت الصورة التى رسمها ليرمونتوف لحضارة الشرق العربى من توسيع حدود الواقع الذى يصوره ، وساعدته على أن يتطرق فى إنتاجه إلى موضوعات حيوية عالمية ، وبذا مزج إنتاجه بين السمة القومية الأصيلة والعالية .

لفظ وقرعه
وعدن كما هى قبل للمركة
وهلوى النيل
وتسهر المشققت
الناصفة الحارية
يقودهم وهو يصصف بأعنه
الجوال الأخبب
تسر الأخواج الجيلة
صاحبة كائنا
فى بطنه ليل ، كالسحب
مباشرة إلى الشرق

يرسم ليرمونتوف ، فى المقابل ، صورة لرجل الشرق الذى يتف بلا حراك يستقبل فى سكروم وصمت مصيره المشغوم :

وطرح نظرة حورية
إلى عشيبة جباله
وصحب خطاه رأسه إلى صاحبه
وسكن إلى الأبد (٦١)

وتلاحظ هنا وجود نعمة التركيز على الفروق الحضارية بين الشرق والغرب ، وللقراءة هنا فى صالح الغرب . إن نتيجة الجدل حول مصير الشرق تنكس رأى ليرمونتوف فى مستقبل الشرق ، فى ضوء ظروفه المعاصرة للشاعر ، فن رد حل سؤال خاص بإمكانية حودة الشرق العربى إلى مجده الغابر ، يجيب ليرمونتوف بالنق : ولقد سكن مجد المظفاه ، ونسيت قوة العرب (٦٢)

ويبدو أن ليرمونتوف كان يهتم اهتماما خاصا بالأحداث السياسية فى مصر والشرق العربى التى يراها عن كثب ، فقد أشار إلى أحداث الصراع بين محمد على والإمبراطورية العثمانية (١٨٣٩ - ١٨٤٠) فى قصته الشعرية «أسطورة للأطفال» (١٨٤٠) ، ويبدو أن هذه الأحداث الخفية فى مصر والشرق العربى أثقت أنظار الملقنين فى أوروبا ، وتوارث خلفها صورة مصر الأهرامات وبرزت مصر كمسحور يترك الأحداث الحالية .

هوامش

- (٥٨) كرتشكوفسكى ، «العلاقات الأدبية الروسية العربية» : «موسكو فى الأدب العربى» (١٩٤١) ، «البيكوف فى الأدب العربى» (١٩٤٤) ، «أساطير كركوف فى أرجاء عربية» ، (١٩٤١) ، «للؤلؤات الحارة» ، الجزء الثالث ، ص ٢٦٧ - ٣١٥
- (٥٩) كرتشكوفسكى ، «دراسات فى تاريخ الاشتغال» ، اللؤلؤات الحارة ، الجزء الخامس .

- (٦٠) ن. كزناد الشرق والغرب ، «الطبعة الثانية» ، موسكو ، ١٩٢٢ .
- (٦١) ف. جومينسكى . «الأدب للفقراء» (الشرق والغرب) ، لينتبراد ، ١٩٢٩ .
- (٦٢) المصدر السابق ص ٣٤٠ .
- (٦٣) كرتشكوفسكى ، «التربية الروسية للقرآن فى محطته القرن الثامن عشر» (١٩٣٤) اللؤلؤات الحارة ، موسكو - لينتبراد ، ١٩٥٥ ، الجزء الأول ص ١٧٥ - ١٨٢

- (٣٢) بشير كراشكوفسكي إلى أنه قد بدأ تدفق شديد للغة العربية إلى اللغة الروسية منذ نهاية القرن الثامن عشر وذلك عبر أوروبا ، كما حدث مع اللغات الأوروبية الأخرى . والطبع ، نكتم هذه الكلمات عندما لم يكن بنفس الفسحة التي كانت في الجرب أي في إسبانيا أو البرتغال ، ولكن مع ذلك فقد استصرفت على عطف الجملات . بواسطة هذا الطريق قلّ البيا كم كبير من المصطلحات العلمية ، كما كانت تنفذ الكلمات الرتيبة بتاريخ وتاريخ وتاريخ من ماضيها من مؤلفات ، والمؤلفات المخارة الجزء الخامس ، ص ١٤ .
- (٣٣) بلينسكي والمؤلفات الكاملة في ثلاثة أجزاء ، موسكو ١٩٤٨ ، الجزء الأول ، ص ٦٨٤ .
- (٣٤) لويكوتا «يوشكين والشرق» ، موسكو ، ١٩٧٤ ، ص ١٠ .
- (٣٥) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١٣٦ .
- (٣٦) سورة الرحمن الآيات (٤٥ - ٥٨) .
- (٣٧) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٦٩ .
- (٣٨) مانويلوف ، «ليونيتوف» تاريخ الأدب الروسي ، ٩ موسكو لينتيراد ، ١٩٥٥ ، ص ٣٢٩ .
- (٣٩) ليونيتوف المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٤٩ .
- (٤٠) سورة الرحمن الآيات (٤٥ - ٥٨) .
- (٤١) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٥٠ ، ص ٦٩ .
- (٤٢) سورة الشمس الآيات (٨ - ١٨) .
- (٤٣) ليونيتوف المؤلفات الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ١٣٣ .
- (٤٤) ذات المرجع ، ص ١٣٣ .
- (٤٥) ذات المرجع ، نفس الصفحة .
- (٤٦) ذات المرجع ، الجزء الرابع ، ص ٣٢٤ .
- (٤٧) ذات المرجع ، الجزء الثاني ، ص ٤١٠ .
- (٤٨) المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٩ ، ص ٥٥٠ .
- (٤٩) جرومان «ليونيتوف وثقافة الشرق» التراث الأول ، الجزء ٤٣ - ٤٤ ، موسكو ١٩٤١ ، ص ٦٤١ .
- (٥٠) بشير جرومان في المصدر السابق إلى مصادر عدة تعرف ليونيتوف من خلالها حاضرة وثقافة الشرق منها : آيات مابلوت وتاريخ العلم القديم والحديث ١٨١٥ ، ملحق بالكتاب أطلس للجغرافيا القديمة والحديثة في ست أجزاء ، وأيضاً كتاب آركسيوت «الجغرافيا العامة المختصرة» ، موسكو ، ١٨٣٥ ، دراسات للمشرق ميكونسكي «دهر المصمراء» ، الشعر العربي قبل عهد النبي تترت عام ١٨٣٨ في سلسلة مكتبية للقراءة ، ترجمة كراشكوفسكي - وقد كان صديقاً لليونيتوف - لكتاب كولت بك «دعبرل وصحبا القدم والحالي» ١٨٤١ ، كتب الرحالة الأندلسيين : فونتي «دعوة إلى مصر وسوريا» ، باريس ، ١٧٩٢ ، وأيضاً كتاب فرانسوا بريز «رحلات» ، استيفام ، ١٧١١ .
- (٥١) للمرجع ذاته ، ص ٦٨٤ .
- (٥٢) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٦٩ .
- (٥٣) ذات المرجع ، ص ٧٢ .
- (٥٤) ذات المرجع ، ص ١١٠ .
- (٥٥) ذات المرجع ، ص ١١٠ - ١١١ .
- (٥٦) ذات المرجع ، ص ١١٣ .
- (٥٧) جرومان «ليونيتوف وثقافة الشرق» التراث الأول ، الجزء ٤٣ - ٤٤ ، ص ٧٠٣ .
- (٥٨) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٥٤٦ .
- (٥٩) ذات المرجع ، ص ٤١٠ .
- (٦٠) يوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لينتيراد ، ١٩٧٧ ، الجزء الثاني ص ١٩٣ .

- (٦١) كتاب «الأدب الروسي الكلاسيكي في بلدان الشرق» ، موسكو ١٩٨٢ .
- (٦٢) لمحة نظرية الأدب المقارن بشكل عام بإعطاء التقيد السوفيتي الماسر وهناك العديد من الكتب التي تجمع بين أبحاث آخر من مؤلف . من ذلك «العلاقة الثقافية والتأثير المتبادل بين الأدب الغربية» ، موسكو ١٩٦٢ ، و«التصنيف والعلاقة الثقافية لأدب العالم القديم» ، موسكو ١٩٧١ ، و«التصنيف والعلاقة الثقافية بين أدب الشرق الإسلامي في الشرق والغرب» ، موسكو ، ١٩٧٤ .
- (٦٣) أ. شيبانوف «تولستوي والشرق» ، الطبعة الثانية ، موسكو ١٩٧٢ .
- (٦٤) ن. لويكوتا «يوشكين والشرق» ، موسكو ١٩٧٤ .
- (٦٥) من ذلك تاديي غوست (سورديا) «تشيكوف في الأدب العربي» ، موسكو ، ١٩٧٠ ، محمد بونس (الغراق) «تولستوي في الأدب العربي» ، موسكو ، ١٩٧١ ، مكارم الغمري (مصر) «جوركي والأدب العربي» ، موسكو ، ١٩٧٧ .
- (٦٦) لم يطرأ الياسخون إلى التأثير العربي الإسلامي في إنتاج ليونيتوف ولكن هناك بحثا يتناول قرادات ليونيتوف من الشرق عامة وأيضاً قصيدته والمجلد ، وقد كتب هذا البحث الناقد جرومان «جرومان وبعزبان «ليونيتوف وثقافة الشرق» التراث الأول ، الجزء ٤٣ - ٤٤ ، موسكو ، ١٩٤١ .
- (٦٧) راجع الفصل الخاص بإنتاج ليونيتوف في كتابنا : مكارم الغمري «الرواية الروسية في القرن التاسع عشر» ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨١ ، ص ٦٦ .
- (٦٨) كراشكوفسكي ، الجزء الخامس ، ص ٥٣ .
- (٦٩) للمرجع السابق ، ص ٥٩ .
- (٧٠) أهم ليونيتوف بالشرق عامة ، فهناك فصالة من إيران وتركيا ، ولكن اعتمدنا الخاص بالقرن الثاني كان وانضماً ، فهناك العديد من أعماله المستوحاة من الثقافة وسجين الثقافة ، «كالا» ، «أول بريمانتشي» ، «الشركسية» ، وأخيراً «جورجية» ، «الحاج أريك» وغيرها .
- (٧١) مانويلوف «ليونيتوف» في كتاب «تاريخ الأدب الروسي» ، موسكو - لينتيراد ، ١٩٥٥ ، ص ٦٣٥ .
- (٧٢) كراشكوفسكي ، المؤلفات المخارة ، الجزء الأول ، ص ١٨٠ .
- (٧٣) من مجلة «آسيا وأفريقيا» ، ١٩٦٥ ، العدد الرابع ص ٢٦٥ .
- (٧٤) جوكوفسكي «يوشكين والرومانسيون الروس» ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٨ .
- (٧٥) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة ، ١٩٧٥ ، الجزء الأول ، ص ٩٠ .
- (٧٦) خطاب ليونيتوف إلى كراشكوفسكي بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٨٣٧ ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الرابع ، ص ٤٣٦ .
- (٧٧) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة الجزء الثاني ، ص ١١٣ .
- (٧٨) للمرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .
- (٧٩) يوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لينتيراد ، ١٩٧٧ .
- (٨٠) أشار الكيرون من الثاني إلى تأثير مسنون وشكل القصيدة الثامنة من «كالا» القرآن ، عند يوشكين على قصيدة ليونيتوف «ثلاث غلات» ، من هؤلاء الغلات ب. سوتشوف «يوشكين» . أبحاث «غاركوف» ، ١٩٠٠ ، ص ٣٢٧ ، بلاجوي «ليونيتوف ويوشكين» في كتاب «حياة وإنتاج ليونيتوف» موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .
- (٨١) اعتبر البعض الآخر قصيدة «ثلاث غلات» بمثابة جدل على القصيدة الثامنة من القرآن ، وهناك فرقان ، من هؤلاء «الناقد ب. بليزنيكوف» ومقالات من ليونيتوف - موسكو - لينتيراد ١٩٦١ ، ص ١١٢ ، تورمانسكي «يوشكين» الكتاب الثاني ، «موسكو - لينتيراد ، ١٩٦١ ، ص ٣٨٣ .
- (٨٢) المصنف للنفس شمد فريد وجدي ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨٣ .
- (٨٣) بلاجوي «ليونيتوف ويوشكين» في كتاب «حياة وإنتاج ليونيتوف» ، موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .
- (٨٤) ليونيتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٥٥ - ٥٧ .
- (٨٥) سورة الكهف الآيات (٣٤ - ٤٢) .
- (٨٦) راجع للمعاش رقم (٣٦) .

التشرق والغرب بين الواقع والأيدولوجيا محمد علي الكردى

إننا نريد ، بصدد هذا الموضوع ، تقديم بعض الأفكار الأولية التي قد تساعدنا ، فيما بعد ، في إعداد بحث طويل المدى . مهما يكن الأمر ، إن فكرة هذا البحث قد راودتنا بعد قراءة مجموعة من الدراسات - سواء أكانت غربية أم شرقية - تقوم على تشويه رؤية الغير أو تصغيره بطريقة ذاتية .

إننا نود الحديث ، إن صح هذا القول ، انطلاقاً من موقف «التنازع» ، كما نريد تعميق أروحية هذا التنازع حتى يمكن إبراز الشقة القائمة بين الواقع والأيدولوجيا . ونحن إذ نتحدث عن التنازع ، فإنما نفعل ذلك بالقدر الذى لا يمثل فيه هذا الموقف إحدى المسلمات للفروع بها . وإنما بالقدر الذى يشكل فيه بعداً علينا أن نشيده لبنة لبنة ، في ضوء إسهامات المناهج البنيوية والنفسية والمطهرانية . نحن لا نسمى في الواقع إلى إدراك ذاتنا أو هويتنا داخل إطار نسق مغلق ومسبق مخطط فيه الرغبة بالواقع . كما أننا لا نريد أن نفهم ذاتنا - كما يفعل بعض الكتاب للمستعربين⁽¹⁾ ، انطلاقاً من مفاهيم شكلت الخلفية التاريخية لتطور المجتمع العربي خلال القرن التاسع عشر . هل هذا معناه أننا أجبر من غيرنا مسبقاً لظواهر كل أثر للأيدولوجيا ، واكتشاف الواقع على حقيقته وبطريقة موضوعية كاملة ؟ لأشك أن ذلك أمر مبالغ فيه . ولكننا نود ولوج طريق نقدي قد يساعد ، في المستقبل ، على فهم أفضل لذاتنا ولذات الآخرين .

جد خطيرة ، لأنها ملازمة لعملية المعرفة ، حيث تحدد الذات المعرفة ، حيث تحدد الذات المعروفة الآخر وتشكله في صورة موضوع . وليس أمامنا لتجسيم لعبة المرايا هذه إلا احتمال واحد ، هو الوقوف في مكان مركزي ، حيث تتحدد صورة الذات كملازمة لقرينة مع الآخر .

هناك عدة ملاحظات تفرض نفسها بالنسبة لدراسة «جرونيادوم» عن «الظاهرة الثقافية للإسلام» ، أولاًها تصل بتعريفه الثقافة على أنها «نسق مغلق» ، وهو الأمر الذى تعرض له الكاتب المغربي عبد الله

في البداية . سوف يستوقفنا بعض الوقت كتابان بالذات الخطورة والأهمية النقدية بالنسبة للقائنا . إلا أن هذه الأهمية لا ترجع إلى كونها فريدين في تاريخ الاستشراق النقدي⁽²⁾ ، وإنما إلى خطورة للبلج العلمي الذى يستندان إليه ، فهذان الكتابان قادران ، بما يتميزان به من موضوعية علمية ظاهرة ، ومن معلومات وتحليلات دقيقة ، على كسب قناعة القاعدة العريضة من القراء الغربيين . ولا شك أنه هذه القناعة مؤكدة ، نظراً لمطابقتها لحقيقة «متوقفة» وقائمة من قبل ، لأنها في نهاية المطاف ترد إلى الإجماع العربي صورتها مدعومة بتحضير «الأخضر» . وليس من شك في أن عملية «الراءة» هذه صلي

كحقيقة تشكل عبر التاريخ من غير غالية ولا حمية مسببة من أي نوع .

إن «جرونيوم» يحاول ، في إثر مؤسس الظاهراتية الذي يفتح الشعور في مكانة مركزية بالنسبة للوجود ، إقامة تعارض جذري بين الحضارة الغربية المتأخرة على ضرب من المركزية الإنسانية (anthropocentrisme) وبين الحضارة الإسلامية القائمة على مركزية الوجود الرباني (théocentrisme) الأمر الذي يسمح له بالإدعاء بأن الحضارة الغربية ذات بنية مفتوحة تتسع لإمكانات ثقافية متعددة ، بينما يد كل تنوع في حضارة قادم على الدين إلى مبدأ واحدة ، كأن هذه لا تتقبل عناصر الإمكان والمخاطرة والصدفة . وإنه لمن الواضح حاليا أن النتج الظاهراتي الذي يضع المات في قلب الثقافة للفرقة قد تجاوزته المتابع البنيوية التي يقضي فيها النسق على كل مفهوم للشعور أو الذات ، وأن الحضارة الإسلامية لا تقوم فقط على القطاع البنيوي إذا نظرنا إليها نظرة كلية . وليس من شك في أن القطاع البنيوي يمثل المركز الذي تقوم عليه ، ولكنه يلعب دور للوجه أكثر فأكثر نظرا لتعدد جوانب الثقافة وبغلبة طابع التخصص على مستوياتها المختلفة .

ويبدو لنا أنه لكي نحسن فهم وضع ثقافتنا بالنسبة لثقافة الغرب ، علينا أن نغيز بين مستوياتها المختلفة ، وأن نبرز الفوارق التاريخية التي تحكم عملية تصنيفها . «جرونيوم» ينطلق ، في الواقع ، من لبدا اللاديني للثقافة الغربية . وهذه وجهة نظر لا يشاركه فيها كل مفكرين الغرب . لكي يقيم عودجه للفنر المقتبل للأثار للتراثية لصيلة معرفية متجددة أبدا ، بينما ليس هذا الجبدا ، في الواقع ، ملازما للضرورة للحضارة الغربية . هو في الحقيقة ، نتاج لفترة محددة من تاريخ هذه الحضارة ، إذ إنه مرتبط بالعقلية العلمية التي واكبت ظهور المجتمع الصناعي الغربي الحديث . في هذه الحال ، يصبح من الأفضل مقارنة الإسلام والمسيحية بالقدر الذي تولد منها عطفان مختلفان من الثقافة الإنسانية . ومن جهة أخرى ، علينا أن نعرف بأن مصطلح الثقافة الإسلامية لا يستخدم حاليا إلا في الإشارة إلى قطاع محدد من المعرفة في العالم العربي والإسلامي وهو القطاع الذي يخص الجوانب الدينية المختلفة . من ثم نستطيع فصل المجالين اللذين قام بهما «جرونيوم» في تعريفه الثقافة ، وهما مجال العقيدة والبيادات . ومجال المعرفة العلمية إن صح هذا التعبير . إلا أننا لا نريد ، في الوقت نفسه ، تجاهل الملف الرئيس من هجوم هذا للاستشرق وهو محاولة حدم الروح الإسلامية التي تشكل لثق وقاعدة الثقافة العربية .

ونحن ، مع ذلك ، إذا أعدنا الأمور بمقاييس الواقع ، وجدنا أن هذه «الروح» ليست لب المشكلة ، إذ إن الفصل بين المستويات الثقافية ، الذي أشرنا إليه ، أصبح حقيقة واقعة . وإذا كان زما علينا أن نعيد تقييم هذه «الروح» فليبدأ من هذا الفصل الذي تخضع عن تصديق بصمتها التقليدي أمام تلقى مقومات الحضارة الغربية . إلا أنه ، لكي نعيد النظر في هذه «الروح» ، ليس من الحكيم أن

السلوك المضاد في الداخل ، لإرضاء للعناصر المألوفة في الرجعية والتقليد ^(١)

إلا أن عملية التفریب ، على الرغم من هذه الأرواجية وكثرة العقبات النفسية والثقافية ، تحرز في نظر «جرونيوم» ، تقدما ، ويصدر بها أن قتل ذلك . وهو يقتض بأن التفریب بعد الطريق الوحيد إلى عملية التطوير الشاملة ، إذ إن أية محاولة للتطور الذاتي تنفرض . وهذا حال في نظره . ذبول الحضارة الغربية . ونحن نرى أن الكاتب ، بطرحه قضية تحول المجتمع العربي على هذا النحو ، يخطئ بين مستويين جد مختلفين ، ألا وهما المستوى الكلي والمستوى الكلي . كما أننا نكاد نعتقد بأن الكاتب حينما يطرح القضية على المستوى الثقافي إنما يقصد إلى المستوى الكلي بالذات ، أي المستوى الذاتي المحض ، وهو المستوى الذي يصعب تقليده أو نقله . من ثم ، ليس من باب الصدفة . أن نرى كل البلاد النامية ، وليس فقط البلاد العربية ، قد اتخذت لها وسائل تنمية غربية المصدرة إذا رجعنا إلى الأصول التاريخية ، سواء أكانت ليبرالية أم اشتراكية ، وذلك من غير أن تقلل . بالضرورة . المسلمات الأيديولوجية التي تشكل خلفية هذه الوسائل التنموية . إن هذه المغامرة يمكن ردها بساطة إلى اختلاف الظروف الخاصة بكل قطر ، وعلى وجه الخصوص ، إلى عملية كاملة في العايز والشخصانية التي تغلظ كما يرى محمد عزيز الإيجاني ^(٢) ، السمة المميزة لكل ثقافة . ونحن لا نقصد بهذا الكلام إرضاء غرورنا القومي ، إذ إن عملية التميز هذه ضرورة داخلية أكثر منها رغبة في الحفاظ على نوع من الأصالة للمنظمة والمنقولة من الماضي . إلا أن هذا ليس معناه ، في الوقت نفسه ، أن كل بحث عن الأصالة مرفوض بالضرورة ، بل يجدر بنا أن نغني بها حتى نحسن فهم الإشكالية التي تولدها ، كما أنه يجدر بنا كذلك أن نغني بها لاكتشف مفهوم مجرد ، وإثبات حقيقة مرتبطة بالواقع الاجتماعي . التاريخي . وسوف تشكل هذه القضية ، بعد قضية الزمان ، للمشكلة الثانية التي ستطحن بيننا بعض الوقت .

إن هاتين المشكلتين لا يمكن فصلهما عن قضية ثالثة عاجلها «جرونيوم» بمهارة وحذق ، وهي قضية النموذج المعيارى الذى يسود ثقافتنا في فترات الانحطاط . ويظهر هذا النموذج فيما يسميه الكاتب الصورة المثالية للمجتمع في ثقافته ، التي تتعاقب لدينا مع رغبة ملحة في تمييز الحاضر وسقى المستقبل بالماضى . على هذا النحو تتجسد هذه الصورة الخيالية حاجة المجتمع إلى رباب الصدق ، أوسع الفجوة الحضارية التي نشأت بين قصص الحاضر وخسيرة الماضى التي يقضى عليها البعد الزمنى طابع المثالية والثثرة . وهذا أيضا يتجاوز الكاتب الطابع اللبني الذي يشكل العصر الخالب في الثقافة الإسلامية ليستنبط سلما من القيم ينتهى في كل عملية مقارنة بين الشرق والغرب بإدانة الأول ، لأنه إذا كانت الصورة اللاتية للشرق هي ، وفقا لجرونيوم ، صورة معيارية ، عاطفية وأولية ، فإن صورة الغرب ، التي يصورها الكاتب من هوسرل ، تقتضى تصور الوجود الإنسانى

ذلك التي كانت فيها المقاومة على أشدها ، كالفقه والشرع وطموح الدين . إن العجوة اليونانية كانت عمل اعتراف بالجمع»^(٩).

من جهة أخرى ، يعتقد «هرونياوم» بأن تأثير الفكر اليوناني على الثقافة الإسلامية لم يثر أية مشكلة ، لأن الأمر يتعلق ، كما يرى بحق ، بمخالفات القوى السائدة بين المجتمع «المستقبل» والمجتمع «الراهب»^(١٠) ، ولما كان المجتمع الإسلامي في موقف الأخرى ، فإنه لم يخش استيعاب بعض المؤثرات والمتاخرات الثقافية الأجنبية ، سواء أكانت يونانية أم فارسية أم هندية ؛ فخلاقة القوى ، التي تلعب حنا في صالح المجتمع المستقبل ، تتشجع - كما يرى «ناتان وانشل» -^(١١) مبدأ «الدمج» الذي يسمح باستيعاب عناصر ثقافية أجنبية ، وإخضاعها للمعايير ومقولات الفكر الأصلي . أضفت إلى ذلك أن هذا الانفتاح الثقافي لا يتطابق مع نظرية الكاتب عن انتقال البنية الأساسية للثقافة الإسلامية ، كما أنه يشكل ، في الواقع ، المحور الدينامي الذي يسمح للفكر الإسلامي بالتطور والتجديد . وكل توقف لحركته معناه الجمود والركود ؛ وهذا ما يحدث عادة في فترات التدهور والاكاش الحضاري . إلا أنه يبدو لنا أن «هرونياوم» يقيم الخط الفاصل بين الانغلاق والانفتاح على مستوى أصغر : مستوى الأصالة أو خصوصية الهوية . ومن ثم يصير مستقبل أية ثقافة في خطر ، لأن التطور يس ، بهذه الطريقة ، جدوها وأسسها وليس محلها العامة أو إمكاناتها في التشكل والتأقلم . وليس من شك في أن كل ثقافة ، سواء أكانت شرقية أم غربية ، تفتقر ، في الواقع ، حداً أدنى من الانغلاق أو للمناعة التي لا يمكن تجاوزها ، وإلا وضعت نفسها موضع التساؤل .

ربما يبدو هذا الوقت أكثر وضوحاً في الحكم الذي يصدره الكاتب على قضية تعريب ثقافتنا المعاصرة : هل هذا التعريب يضع أسئلة تراثنا الثقافي موضع التساؤل ؟ وهل هو يمكن مع بقاء هذا التراث ، أو هو يفتقر ، ببساطة ، للتخل عنه أو طرحه جانبا ؟ إن إجابة «هرونياوم» في هذا الصدد صريحة : وإن التسؤل ، لكي يكون فعالاً ، لا بد أن يكون شاملاً أو شبه شامل .^(١٢) ومع ذلك فرغبة «هرونياوم» لم تستحق ، إذ إن الواقع المرئي يمثل ضرباً من الأدوار الوهمية الغريبة . ومن المؤسف حقاً ، على الرغم من دقة ملاحظات الكاتب في هذا المجال - أن يحكم على موقف مجتمعات المرئي للمزق بأنه وضع إرادي مقصود . فهو يقول بصدد العالم المرئي : «كل شخص [به] وجد نفسه مضطراً لتجسيد شخصيتين . والعالم التقليدي كان أكثر واقعية من ذي قبل . على الرغم من انقراضه وزوال وقته ، كما أن تأثيره المعامل لم يحبط إلا في حالات نادرة نسيان . في الوقت نفسه ، تمثل الواجهة الغربية مقدمة المشهد . كما يتحدث مستقبل الأمة على صعيد الاستيعاب الجبرية . بل ، وكثير من القلوب ، الإحساس بتقدير الذات . غير أن المجتمع كان عليه أن يقدم أيضاً وجهين (كما أنه ما يزال يقدمها حالياً) ، فهو يسي إلى إظهار مدى الغريب الذي وصل إليه على الساحة الدولية مع كثير من التجاوز . كما يسي - ليستمد منه قوة أكبر - إلى اتخاذ

المرئي بالتقدم للسبب . إلا أن المرئي ، مع رفضه لمجتمع «هرونياوم» ، لا ينكر غريب البلد التاريخي في الرؤية الإسلامية للوجود ، وهو البلد الذي يراه «هرونياوم» العملية التنمية الاجتماعية والاقتصادية والحضارية لمجتمع المرئي . غير أننا نستهل ، بصفة مؤقتة ، قضية التاريخ لأدبياتها وإشكالات أكبر وأعمق وهي «البنية الزمنية» ، التي تمثل معهما متعدد المستويات ، وإن كنا نحصل ديمه ، على الطريقة الفالهراتية ، بغض الواقع المعيش .

ولكني نعود إلى «هرونياوم» ليس من شك في أن كل تصور ذهني للوجود يفترض خلفاً محدداً من التسلولات والإجابات للممكنة . ولكن الذي يبدو غريباً ، في حالة هذا المشتري ، هو قيام مقارنة بين الثقافة الغربية من جهة ونظر واقعها التاريخي المستمر وبين الإسلام ، بعد رده إلى نسق فكري محقق ومزبور من الواقع المحي للمجتمع الإسلامي . بعبارة أخرى ، إن «هرونياوم» يقارن بين وحدتين جد الفتنين : بين وحدة دينية لها ينسب الإسلام ، ووحدة تاريخية لها ينسب الغرب . وهذا ما يدفع للكاتب إلى التصمم اختلافاً من بعض الجهات التي لا تتسبب ، بالضرورة ، في الإسلام وادماً إلى الألفية العامة للمعركة قبل نشأة الفكر التجريبي . من ثم إن تعريف «هرونياوم» للبنية الأساسية للفكر الإسلامي^(١٣) ، لا يعتمد كثيراً على بنية فكر النهضة الأوروبية ، التي حلدها ميشيل فوكو بأنها «تكميل تعقيب ونفس»^(١٤).

إن هذه البنية لا ينبغي تسميتها ، في نظراً ، لأنها ليست حقيقة قائمة بذاتها ، أو مبدأ منصوحاً عليه هي ، في الواقع ، اتفاق ضمني قام عليه جهود العلماء في الشرع والتفسير . وهو جهد يأخذ مكانه في إطار ما يمكن تسميته بالواقع «لتاريخي» للإسلام ، مقارناً بالواقع الديني المتصل بالمعقود . أما النقطة الثانية للمهمة في للمقارنة التي يعقدها الكاتب فهي اتقاء الثقافة الإسلامية مع الفلسفة اليونانية من جهة ، ومع الثقافة الغربية المعاصرة من جهة أخرى . ويعتقد «هرونياوم» بأن الفكر الإسلامي لم يأخذ من الفلسفة اليونانية إلا مجموعة من القوالب ، لأن ذلك يتجاوب ، كما يقول ، مع حاجته وتوقع «وإنه لم يصبح أن قبل مع الكاتب القول بأن الفكر اليوناني لم يستخدم من قبل مفكري الإسلام إلا كإطار صوري لتنظيم الخبرة التي اكتسبها في ظل الإسلام . ويحدد بنا أن فهم هذا الموقف في إطار مركز السيادة التي اكتسبها الدين الجليلي كقاهرة ثقافية متصرفة ، وحقيقة حضارية مهمة . وليس من شك في أن أي اختيار آتس برس «مفسرون الرسالة الجليلية» كان يمكنه أن يعرض وحده العقيدة إلى التشكك والانقراض . ومن ثم كان شيئاً مستحيلاً من الناحية المنطقية . إلا أن ذلك لم يمنع ، إذا استثنينا مجال العقيدة وبعض اللبائين الخاصة كالفن والأدب ، من قيام الفكر اليوناني بإحداث تأثيرات عميقة وجذرية في مجال العلم والفلسفة الغربية والإسلامية . يقول لنا عبد الرحمن بدوي في هذا الصدد : «إن نفاذ الفكر اليوناني كان شاملاً في جميع مجالات الفكر العربي ، حتى في

البحر، يحاول الكاتب، اضطلالاً من هذا التحليل للمعجم بالوثائق الصورة، أن يبين على أن وصول المسلمين قد حالته أو خلفته على طول المدى مظهر من البداوة والارتداد في الحياة الريفية. إن «بانول» يخط، في البداية بين ظاهرة البداوة وبين حركة انتشار الإسلام، ويحاول على أساس هذا الخط إقامة نظرية لا تقوم على معارضة الرسالة الحضارية للإسلام، التي تنص على للمدينة أسمى القيم الروحية فحسب، وإنما تشكل كذلك غرباً من الحضبة الجغرافية الزائفة.

إننا نلاحظ في عجاوبة «بانول» وجود ثلاثة اصطلاحات غريبة للإندال فيها بينها، الأمر الذي يسمح له بالاعتكاف على مستوى إلى الأكثر دون تعهد وبطريقة تكاد تكون خفية. وهذه الاصطلاحات هي: «الإسلام» و«السلط» و«البدوي». وهذا هذا المخطط للقصد، فإن نظرية لتدور البيئة الحضارية بفعل غزوات البدو ليست جديدة. ولقد أثارها منذ زمن بعيد المؤرخ العربي ابن خلدون^(١٢). من ثم فللكتاب لا يفعل سوى تزيين فكرة لا يرد لها شرح أو تفسير ظاهرة الإسلام. وإنما يلجئ عوامل البيئة البشرية التي نشأ وترجع فيها هذا الدين. ونحن نحب حقاً حين نرى هذا الكاتب يقرر مرة بأن الإسلام هو «إحدى الأزمات اليهودية مغربية الكبرياء»^(١٣)، وعرة أخرى بأن «بطلان الأدلة للإسلام الثقافي حصر في جوهده»^(١٤). وأخيراً سوف يقول، «قلب هذه المسألة في نظره، أن البدو كانوا» في أفضل الحالات «أداة الإسلام الحضري بالقرن الذي يجنب فيه هذه الدين الشامل الطامع للظفرية لثمين عطينين: أهل للمدينة وأهل البداوة. ولكن علينا أن نتساءل، مع ذلك، لماذا تشكل للمدينة في الإسلام الدور الرئيسي وليس البداوة؟ ولا يخلو كتاب «بانول» من ردود على هذا السؤال، فلهذه عامل يفسر لا يمكن أن يتصور إلا في المدن، كما أن هذه كانت تمتنع، في حالة الإسلام، بلغة متطورة وثروات هائلة قد تراكت بفعل التجارة. أغنى إلى ذلك أن المجتمع الحضري يمثل مجسداً متماسكاً من العكس من مجتمع البداوة الفتت، «الجزر عن الارتقاء إلى تنظيم سياسي حقيق».

وعلى الرغم من أهمية ظاهرة للمدينة في توفير الإطار للملامح لتصور الحضارة الإسلامية، فإن الكاتب يحاول تصوير عملية انتشار الإسلام على أنها موجهة من موجبات الغزوات البدوية التي تتم، في نظره، خلال مرحلتين كبيرتين: المرحلة الأولى بقيادة العرب وبواسطة الثقة، والثانية عن طريق الغزاة الأتراك بفضل الجبل البغيض (في الصين) والذي يربط القصاب بسهولة. من ثم، يبدو لنا أن «بانول» يطالع موضوعاً يتصل أكثر بالظروف التاريخية والأثرية جغرافية لهجرات الشعوب الرحل في منطقة الشرق الأوسط. إن الصور الوسطى. وليس من شك في أنه هذا التصور الزائف يتحدد بـ «تصوير حركة الجهاد في الإسلام». وحتى إذا افترضنا أن ظهور الإسلام كان محضاً لحاجة القبائل العربية إلى الانتشار، وأنه تحول طاقاتها التدميرية للرجعة إلى المناطق الحضارية الداخلية إلى حركة فتح

تقبل وجهة نظر الغرب، وأن شغل كل الروايات مع تراثا القديم، فالأمر هنا، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، ينحصر شخصيتنا القومية. والمحل الذي يمكن أن نتوصل إليه سوف يشكل خصوصية ثقافتنا الوطنية كتصنيف لجموعة من الاختيارات الحرة الأميلة. ومع ذلك فهذه الأمثلة ليست في مجرد الحنين إلى الماضي أو الرغبة في العودة كالأبجداد. إن الأمثلة، في نظرها، اختيار متكرر ومتوازن، وربما يكون نموذج ساير^(١٥) في الثقافة الصادقة أقرب الصور إلى ما نقصد. وغالباً ما يتم هذا الاختيار بين العناصر للمدينة للتقدم، التي تخضع لمبار كمي تفرضه الضرورة. وبين العناصر الروحية الأكثر حيوية من التراث، والتي تهدف في النهاية، إلى إحداث التوازن والاستجمام بين الأبنية التحتية والفوقية للمجتمع العربي.

بعبارة أخرى: علينا أن نقوم بصياغة نظرية في التنمية، وإبتكار ثقافة دينامية موجهة إلى المستقبل بالقرن الذي يفتح فيه هذا المستقبل الآفاق، وبفجر الإمكانات. وبالطهر الذي يحد فيه عن صور للماضي البالية. وأعتقد أنه قد تم كثير من الجهود القيمة في هذا الطاق، ومنها أعمال الكاتب المغربي عبد الله العروي^(١٦)، وهي وإن كانت مخصصة فهي لا تتجاوز مرحلة النقد السلبى؛ إذ إن هذا الكاتب تستطيه فكرة «الرؤية التاريخية» التي لازمت بداية عملية التنمية الاقتصادية وسواها مرحلة التصنيع في أوروبا الغربية. ويبدو لنا أن هذا الكاتب لا يميز بين فلسفة للتاريخ، قد تأسست الآن، وبين تقنية للتقدم يُدعى فيها بالضرورية مخوم الزمن في أي مشروع للتخطيط. وليس من شك في أن مفهوم التاريخ الذي يعنيه عبد الله العروي قضية ماركسية تفتقر السيطرة على الطبيعة، وتوجيه أحداث هذا العلم نحو غاية إنسانية. ومن المعروف أن رؤية الوجود هذه تعد أحد نتائج المذهب الصناعي في القرن التاسع عشر، مما تجاوزه الاتجاهات النبوية للماركسية الجديدة. فقد تصافت أبحاث وجوليه و«التوسيع»^(١٧) في ضوء قراءة جديدة لخطوط ماركس لعام ١٨٤٤، على إقصاء كل مفهوم للتاريخ بالقرن الذي يتطرق فيه التاريخ مع التسق. وإن كان لا نأمن من الرجوع إلى التاريخ فهو يأخذ في هذه الأبحاث صورة نظام تحول، يتجاوز مجال الاستثمارية والتطور المطلق إلى مجال الانقسام والاستمرارية. ونظراً لأن كل استمرارية للشرق من الفكر الغربي تتصلها عنه مسافة زمنية، فإن الرؤية الإنسانية هي التي مازالت سائدة حتى الآن في العالم العربي. إلا أننا يجب أن نستقي، في نهاية هذا العرض، أعمال أنور عبد الملك المصري، التي يحاول فيها أن يصوغ بطريقة جادة نظرية للتنمية القومية.^(١٨)

أما كتاب «بانول» عن «الأسس الجغرافية لتاريخ الإسلام» فهو أكثر خطورة، لأن كتاب جبروليوم ضرب من التفسير الذي يمكن قبوله أو رفضه، بينما كتاب «بانول» دراسة جغرافية تجمع كل سمات الموضوعية العلمية. يقول لنا الكاتب بطريقة تكاد تبلغ حد البراعة: «قد حاولنا، ولما خلفت نتيجة، تحليل آثار وصول المسلمين، أكثر من الإسلام. إلى الماضي التي قلما يلاحظ»^(١٩) على هذا

خارجي، فإن ذلك لا يعنيه إذ إنه حوّل مجموعة من النشآت المحمية إلى تيار حضارى دافق كان له أكبر الأثر في إقامة دولة من أرق الدول في الصور الوسطى.

كذلك يحاول الكاتب، امتدادا لهذا التصور، أن يقلل من أهمية دور المدينة في الحضارة الإسلامية، فيقول إنها: «مجمع غير متجانس من العناصر للنواصير بلا وياض حقيقي»^(٩١). ثم نراه يشرح بتقديم وصف مفصل للبيوت المنخفضة والحدائق الضيقة للمثوبة والطرق المسدودة، كما أنه يعيب على المدينة الإسلامية خلوها من أى تنظيم بلدى، وانعدام الروابط للدروسه بينها وبين القرى المحيطة بها. ومع ذلك، فإذا كان الكاتب لا يبرز إلا سلبيات المدينة الإسلامية، فهو كما يبدو ينسى أو يتناسى أن وضع المدينة الأوروبية في العصر الوسيط لم يكن أفضل. بل إن للمدينة الأوروبية الغربية كانت أقل مكانة من للمدينة الإسلامية على مستوى النظافة والصحة العامة، وذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر.^(٩٢) إلا أن الكاتب لا يأخذ ذلك كله في الاعتبار، إذ هو يريد أن يبرهن بأى ثمن على أن للمدينة الإسلامية مفككة وأنها خالية من كل ابتكار. من ثم يرى «بانول» أن السوق والحمام والبراز ليست إلا صيغا متطورة لأشكال قديمة في الشرق الأوسط. وإذا أضفنا إلى ذلك نظام الربيع المتقار الذي كان يحكم العلاقة بين المدينة والقرية في الشرق كله، ينتهي الكاتب إلى خاتمة مضحكة، ألا وهي أن الحضارة الإسلامية تؤدي، حل الرزم من وضعها لشها الأمل في الحياة الحضارية، إلى نقي النظام الحضري نفسه.^(٩٣)

ولكن هل ينفي هذا، بالرغم من كل هذه الإدعاءات التي يسهل دحضها، أن كتاب «بانول» خلو من كل فائدة؟ نحن لا نعتقد ذلك، إذ إن هذه الدراسة تقدم لنا عناصر مفيدة لتتبع معرفتنا بالجغرافيا التاريخية، وهو علم لا غماره كثيرا في الشرق العرفي، للأرض التي انتشر فيها الدين الإسلامي. إلا أننا، مع ذلك، نكرر أسفنا محاولة الكاتب، عن طريق الجلس المتعدد، رد الإسلام، وهو ظاهرة دينية ثقافية مركبة، إلى مجرد تعبير مبسط عن غط من أغاط الحياة البدوية. ونعتقد أنه إذا أردنا إدراك طبيعة الظاهرة الإسلامية على مستوى التاريخ الوضعي فعلى بنا أن نرى فيها قوة دمج كبير، تأملت العرب فرصة الانفصال من حالة التفتت والتطامن القليل إلى مستوى الأمة المتجانسة للثقافة، وذلك بفضل الطاقات الملائكة من الجاهوزة والنامي التي حوتها الرسالة الإسلامية. من ثم علينا أن ننظر إلى ظاهرة الدولة ليس كمصغر مكون لرؤية الوجود الإسلامية، ولكن كأحدى مظاهر التفتت التي تعرض الوحدة الإسلامية للخطر، إيان فترات تدهور السلطة المركزية.

إن الكاتبين اللذين عرضناهما بلاتفاقة يملآن وجهة نظر سلبية بالنسبة لثقافتنا، إلا أن هذا لا يمس طابع الحقيقة الذي يمتازان به، إلا أننا للأسف لا نجد حين هذا الاهتمام ولا الحرص في معظم

الدراسات التي يرد لها أصحابها أن تكون مؤيدة لنا وثقافتنا. فهل تمثل روح التسامح على كليل للذبح بلا حساب ومن غير اهتمام بتفاصيل الأمور؟ يبدو لنا أن التحيز، في الدراسات التقليدية المعادية، يشهد للمهم، ويضعاف من القدرة على الملاحظة والنضاط قاط الضمف، أو على الأقل هذا هو الاطلاع الذي نخرج به بعد قراءة كتاب «روجيه جارودي»^(٩٤) المكتسب، وكتاب «بيروسي»^(٩٥) البالغ السخاء.

إن هذا الكاتب الأخير يدافع في كتابه «مدينة إريوس، التاريخ الحقيقي للشرق» (١٩٧٦) عن قضية تذكرينا بأراء الدكتور طه حسين في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» (١٩٣٨) حيث يكشف علاقات وثيقة بين العقيدة المصرية والعربية والعقيدة اليونانية. وعلى هذا المحوال يتخذ «بيروسي» أن ظهور الإسلام لا يمثل أى انقطاع في تاريخ حضارات المنطقة أو الوسط القديم. من ثم نراه يجمع إلى اعتبار كل حضارات المنطقة من مصرية وبابلية وأشورية إلى فينيقية فروعا منتفخة من جلع أساسى يسميه الثقافة العربية. يقول «روسي» في جرة بالغة: «إذا تبينا كفى غيالي وبحرود من كل قيمة علمية مفهوم الشعب واللغة الساميين، وإذا فكرنا، لإتقان النظر، وليس للتلفذ بل ذكر الأفكار المعادة، وإذا كنا عازمين على عدم اللجوء إلى الحلم، علينا إذن أن نعرف العروبة كقافة الشرق الوحيدة، والشرق، حل هذه الثقافة، في مراجعة كل ما تعلّمناه في المدارس تحت عنوان: الشرق واليونان»^(٩٦). وهكذا يرضى الكاتب غرورنا، ولكن خصوصية كل شعب لم تعد على نظر. إلا أن هذا لا يمنعنا، في الوقت نفسه، من الإعجاب بكثير من الأيضاحات التي يقدمها لنا الكاتب عن مصادر الفكر اليوناني الذي كان، في الواقع، نتاجا خصباً لتفاعل كبير بين روح الشرق وعقيدة اليونان المتطرفة.

إلا أننا، بالرغم من ذلك، سوف نضئ أكلر بالكتاب الآخر: «من أجل حوار بين الحضارات» (١٩٧٧) الذي يسمى فيه «روجيه جارودي» إلى إقامة قضية اتهام ضد الغرب. ومن المعروف أن من يقول اتهاماً يقول تضحياتاً وتبسيطا وتحيزاً. لذلك نرى الكاتب، بدلا من إبراز التضام الإيجابية في الحضارة الغربية من أجل إقامة تركيب موافق بينها وبين العناصر الإيجابية في الثقافات الشرقية، يحاول التقليل من أهمية الأفكار الواردة في الحضارة الغربية، أى تلك الأفكار التي منحه، خاصة، قوته المادية والزوسية الماطلة، وسمى من جهة أخرى، إلى تاريخ ما يسميه «بالقرص الضائعة»^(٩٧) على الشرق بسبب الاتفاق العسكري الساحق للغرب عليه. وليس من شك في أن هذا الموقف يستبعد كل إمكانات بلجج مشروع الحوار الذي يورد الكاتب أن يقيمه بين الحضارات، لأنه بدلا من الانطلاق من الواقع يخلق في عالم الخيال واليوتوبيا.

ألا يعرف «جارودي» أن للبادئ الثلاثة التي تحكم، كما يذهب، تطور الحضارة الغربية منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين، وهي أولوية الفعل والعمل، وأولوية العقل، وأهمية دور الفرد، التي يسرح بإدانتها لأنها مرتبطة بالأيديولوجيا الرأسمالية، تمد

قاعدة كل منها ، ألا وهي الخلفية الأيديولوجية . وسوف نقوم بمعالجة هذه الخلفية فيما يتعلق بالمقارن الثلاثة التي تمتينها هنا ، وهي البنية الزمنية والأصالة والثبات الوطني للماضي ، وذلك في إطار الشعور المخترب . فما الشعور المخترب ؟ إنه في نظرنا التعبير الحام أو الصورة غير الثابتة للشعور الثقافي أو العام بالقدرة الذي يمثل فيه هذا الأخير حالة شعورية لا يمكنها تمييز موجة . من ثم لاخرية في أن يضم الشعور المخترب حصيلا من الرغبات المكتوبة التي تنصب ، في الغالب ، دوراً أهم من الوضع الفعلي للطبقات الاجتماعية ، بينما يفترض التعبير الموجه شعوراً طلياً ، وإن لم يكن صادقاً بالضرورة ، تتلقى فيه الناية مع الوسائل المستخدمة ، وأهمها توظيف الثقافة توظيفاً أيديولوجياً .

إن إدراك الشعور المخترب يمكن الوصول إليه مباشرة عبر مفهوم الزمان الذي يمكن لآلي متجنية التاريخ الأكاديمي ، وإنما في الرؤية الشعبية للتاريخ . إن علم التاريخ لدينا منقول ، في الواقع ، بكل قهراته المنهجية من الغرب ، الذي لم يصل هو نفسه إلى مرتبة العلمية إلا ابتداء من القرن التاسع عشر . إلا أن اختيار للنهج التاريخي الدقيق ، في إطار هذا النقل عن الغرب ، كانت توجهه الظروف السياسية - الاجتماعية السائدة في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع للمصري . ومن ثم لاحظ أحد المؤرخين المصريين ظهور ثلاث مدارس تاريخية في مصر :

(أ) للدراسة الإمبريالية ، للولاية للإمبريالية وهي تبرز خصوصية الطابع الزماني للمجتمع المصري وعدم صلاحية لقيام حركة صناعية .

(ب) للدراسة القومية ، للمباشرة لثورة ١٩١٩ ، وهي تبرز مبدأ القومية ودور الفرد في التاريخ ، كما تعني عناية خاصة بتاريخ مصر الفرعون

(ج) للدراسة الماركسية التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور الطبقة العاملة (٣٧) . أما حالياً فنصود التيارات الإمبريقية والوضعية التي واكبت انتشار الاتجاهات الجماعية ، ونعتقد أن لستططين زويقي هو أحد كبار منظري هذه الحركة الوضعية .

إن الشعور العام بالزمان يتصل اتصالاً وثيقاً بالصيغة الشعورية الأكثر رسوخاً ، وهو لا يزال يهيمن باستمراريته الحية حتى الآن ، وهو يتحدد كسقط من أنماط المعيشة وصورة من صور العقلية التي يميزها استقطاب الحاضر وغيب كل بعد مستقبل . في هذا الإطار نجد أننا بصدد بنية زمنية ممتدة الجلود إلى أعماق الماضي ، ويبدو لنا أن هذه البنية صورة متفرعة عن الزمان المقدس ذي الاتجاه الرأسى أو زمان التسليم . ولكن في صوره الحية هير تجريرة من الخط الطائفي . على هذا النحو يمكننا تحديد نوعين من الزمان الحى لدى المسلم :

(أ) نوع قصوى ذو نمط دورى أو متكرر سجل في نموذج الصلوات الخمس .

من أهم النقاط الإيجابية التي يطرح أي مجتمع إلى تطبيقها في سبيل تحديث نفسه . ونحن نؤكد نقول بأن هذه المبادئ ليست حصرية على الإسلام ، على شريطة ألا نغفلها في إطار من المنافسة والتطابق ، وإنما في جوهر التآلف والتكامل . إلا أن الكاتب ، مدفوعاً بمشاعره الطيبة ، نحو الشرق ، يسعى إلى تعزيز الغروب بأى ثمن ويحتج لنا منافع في التنمية الذاتية خاصة وأمسيلقديسيا شئ واحد ، خاصة في عصر التوحيد والتكامل الصناعي والتكنولوجي ، وهو أنها لا وجود لها .

وليس من شك في أن تطور المجتمع الرأسمالي قد تحقق على حساب الشعوب الشرقية التي نهبت ثرواتها واستولت مواردها الأولية بطريقة منهجية منظمة ، إلا أن ذلك لا يقلل من أهمية العوامل الداخلية في تطوير المجتمع الغربي ، ونخص بالذكر التقدم التكنولوجي للترامك الذي تشهده أوروبا ابتداء من عصر النهضة ، كما أنه لا يقلل من شأن هذه الإرادة الروميئية المخارقة التي دفعت بالغربيين إلى السيطرة على العالم ، كما أنها كانت - لا شك - ستلعب أى شعب تعاضلت قواء الإيجابية وتضخمات إمكاناته إلى نفس هذه الطريق : طريق التوسع والهيمنة ، وهذه سنة الحياة والتاريخ . وإنه لمن الريف وخداع النفس القول بأن انتقال نموذج التنمية الذي شهدته المجتمعات الصناعية إلى بلدان العالم الثالث قد حال بيننا وبين التطور الدلالي الأصيل ، وأن هذا النموذج قد دفع الإنسانية إلى طريق مسدود ، لأن مجتمعاتنا لم تعرف ، في الواقع ، الصناعة الحديثة إلا عن طريق الاتصال بالغرب . ونعتقد أنه لو تحققت رغبات الكاتب لمكت بعض المجتمعات المختلفة مئات السنين على طريق التنمية ، من هير أن نقتصر حتى الوصول إلى أول مراحل التصنيع . بل إن مفهوم التنمية في الواقع ، لا معنى له في ذاته ، فهو لا يكسب معناه وأهميته إلا مقارناً بالتقدم الحياتي الذي أحرزته البلاد الصناعية .

ولكن علينا أن نفهم جيداً أننا حينما نتحدث عن التقدم أو التنمية إنما نفكر في عملية التقدم للمادى والمجازيات المجتمعات الصناعية بالغة التطور التي لا يمكن أن تتخيل حياة حديثة خارجها . ولا شك أن اختيار هذا الطريق الذي هو في الواقع قدر وليس اختياراً ، يحمل خطر توحيد الأنماط الاجتماعية ، كما يذهب ماركيز (٣٨) . إلا أن هذا الخطر يمكن مواجهته ، على وجه الدقة ، بما يمكن أن نسميه « عقلية » الثقافة ، إذ على هذه تقع مهمة تحقيق التنوع في الوحدة . إلا أن الأصالة ، ونريد أن نذكر ذلك ، ليست حقناً في الرجوع إلى الماضي ، كما أنها ليست بالضرورة في نيت الماضي كله ، فهذا الأخير يحمل ، من غير شك ، عناصر مادية وأخرى إيجابية .

بل علينا أن نتعرف ، صراحة ، أن ما هو إيجابي في الماضي ليس إيجابياً إلا بقدر ما نستطيع الاستفادة منه في حاضرنا ونوظفه في صيغ مستقبلياً .

إن إيمان النظر في هذين الموقعين المتنازعين من تقاطعت وتراثنا ، يجب أن يقودنا إلى طرح السؤال الجديدي عن الخلفية التي تشكل

(ب) نوع عادي ألقى الإجماع يرجع في الضمير العام الغائب إلى بداية فترة ما بعد النبوة حيث يفقد الزمان طابعه للثبات .

ويمكن إدراك هذه الصورة الأخيرة من خلال تصور الإحساس بالتاريخ عبر عملية نقل الحقيقة خلال متاهات النقل والإسناد في علوم الحديث ،^(٣٨) حيث يتضح أن الاتساق التدريجي من فترة النبوة يلزمه ترايد مقابل في احتمالات الشك وانعدام الثقة . من ثم يمكن اعتبار كل ابتعاد عن للصير مرادفاً لزيادة في الخطأ ، ومن ثم علامة من علامات التدهور أو الزيف للتزايد .

من ثم يبق زمان الصلاة إحدى لحظات الحقيقة القوية ، إذ إنه الزمان الوحيد الذي يمكن أن يحفظ بطهارته . إنه وقت المكوف على الذات ، الذي يرتفع بنا عن أوهام العالم الخارجي ويضعه الظاهرة ، ووقت التأمل الباطني ، الذي يتيح لنا تجاوز دفعاتنا الأتانية وهي أشد أنواع الحميمية الوهمية عمقاً وكثافة . وكما عمقت هذا الزمان ، كلما كشفت لنا عن الغلالة الزائلة لهذه الحياة الدنيا ووطد في نفوسنا الإحساس بزمان الحياة المتلى . من ثم يرتدنا زمان الصلاة الدوري ، بالقدرة الذي يرتفع بنا عن مستوى الآلية والمطبعة ، إلى صورة أكثر جلوية من الزمان وهو زمان التماسي الرأسى ، زمان الحقيقة الأبدية . إلا أن هذا الزمان التماسي لا وجود له خارج الضمير للزمن ، وهو الوجدان الذي تشغله قضية الحق . من هنا يكون الاغتراب ، الذي نشير إليه ، ونقصه به تقيم الملاحظة الصادقة المخصصة التي تربط الزمن بمصدر إيمانه وحقيقته ، فالاغتراب لا يمكن أن يكون إلا في حجب موقفنا الحقيقي وق عدم التطابق بين الواقع وتقييمنا له :

سوف يجد بعض الناس من الأمور الغريبة بقاء هذا النموذج حياً عبر الشعور العام ، إلا أن ذلك لا يدهشنا قط ، إذ إن مجتمعا لم يشهد تحولات جذرية حتى الآن يمكنها أن تحدث سدما حقيقيا ونهائيا بين القديم والحديث . من ثم ، فإن موقفنا مازال مزدوجا وعمله ممتد طبع شخصيتنا بطابعها العميق . ونحن إذا عدنا إلى قضية الزمان ، يبدو لنا أن هناك في قرارة الشعور نموذجا كاملاً ولنته فترة الانقطاع العميقة بين عصر النبوة والعصور التالية . من ثم ، إذا كانت الفترة الأولى سوف تغفل ، في ضوء هذا المنظور ، علماً زائراً بالمعنى والدلالات ، فإن الفترات اللاحقة سوف تشكل ، بالضرورة ، علماً خالياً من للحنى ، وبجلاء هم فيه أسس التاريخ على الصلابة والتخبط . إن التاريخ ، بعد أن كانت المسجدة هي القراءة الرمزية للأحداث في عصر النبوة ، سوف يصبح مجموعة متتالية من الأحداث لا تقوم على عصب أو على غاية موضوعية تستند لها . وبالنسبة للشعور للزمن مستقل المودة إلى عصر النبوة ، أو على الأقل إلى أنماط السلوك التي كانت تميزه هي المعيار الحقيقي لإحياء التاريخ وإضفاء معنى وشرعية على أحداثه . وقد نسحق الحياة الفردية من هذا النموذج السلبى العام بسبب دور الإرادة الفردية في الإسلام ، إلا أن السلبى الشخصى نحو الكمال أو مظاهر التقوى الفردية ، سواء ظهرت عبر بعض الشخصيات الاستثنائية (الأولياء) لم كانت

نموذجاً مثالياً لأفراد المجتمع لا تتغير شيئا من اتجاه الأحداث بالنسبة للشعور العام .

انطلاقاً من هذا التصور يحفظ تحطمان من الزمان بقم بالتحسم : زمان عصر النبوة وزمان الصلاة . أما الخط الأول فيمثل ماضيا متاليا يقوم على الذكرى التي لا تحيا إلا في ضمير المؤمن . من ثم يظل للزمن يمن إليه وقد يلغيه هذا الحنين ، إذا ساحت الأمور وتدهورت الأوضاع العامة ، إلى الثورة والعنف . أما زمان الصلاة فيمثل لحظة التماسي القوية التي تتركز على مبدأ المكوف على الذات . إلا أننا لا يجب أن نعتقد بأن الإسلام يقيم فصلا بين الظاهر والباطن ، فالتوبة وحدها لا تكفى ، لأنها ، لكنى تكسب قيمة حقيقية ، لا بد أن تترجم في صورة فعل أو عمل . أما إذا لم يأت هذا العمل مطابقا لها ، فيشكلنا في هذه الحال صدقها وعزمها على القيام بعمل الخير . إلا أن الحركة السلبية للتاريخ ، مع الأسف ، هذه الحركة التي تزداد مع توالي نكسات الأمة العربية ثم تدهور العالم الإسلامى نفسه ، سوف تنتهى بتدعيم الباطن على حساب الظاهر . من ثم يتحول التاريخ من إمكانية للتصوّر والانطلاق إلى قوة تدهور واحتضار .^(٣٩)

لا جرم أن يكون بناء هذا الزمان الأصل عبر الشعور العام للمغرب يتلخص ، بالنسبة لنا ، في العور على وماعية ذات نمط ظاهري لا ميتافيزيقي ، أى منجبه أساسا نحو الوجود والحياة . إلا أن هذه الماعية ، التي تمتد أهد طرفها إلى عالم القدسية ويرتطم الأكثر بحركة التاريخ المقروضة ، لا يمكنها أن تفسر لنا مجمل المواقف العامة تجاه الزمان والتاريخ . لكنها تشكل ، على نظرنا ، على الأكل لبدا أو النموذج الأول (archetype) الذي يسمح لنا بتقديم «عصره» وتقييمه وإقامة «نظام» من الدفاع الذاتي ضد ضربات العالم الخارجي . وليس من شك في أن الربط بين هذه الأحداث وبين التاريخ يتم على أساس أن العالم الخارجي يمثل قوة لا تتحصل حيالها أية مسؤولية وإنما تخضع لها كقوة قهر خارجية ، كقدر رفضه في البداية وتنتهى بالرضوخ له والتسليم به .

لفسر ذلك : إنه من الواضح ، في الفترة الأولى التي تواتق صعود العالم الإسلامى أن الشعور للزمن لا يمكنه أن يتفصل عن العالم الخارجي ، فهو بالنسبة للعالم والتاريخ أى مجمل الأحداث الخارجية . في حالة توازن واتساق . إلا أن هذا التوافق بين الشعور للزمن الأول وبين العالم والتاريخ سوف يتحطم ، في نظرنا بشكل حاسم بعد الصراع الذي ينشب بين على وماعوية . منذ هذه اللحظة ، التي تُدخل عصرنا مأساويا في الضمير الإسلامى ، سوف يفقد التاريخ طابعه التوحيدى الصاعد ليأخذ ، من الآن فصاعدا ، صورة القردة والتراجع بالفتور الذي لم يد يواجبه فيه العالم الإسلامى أصلا ، وإنما وجوده ذاته بعد انقسامه على نفسه . على هذا النحو ، وفي عالم تنطب فيه الفقرة على كل شعور بالوحدة ، يفقد الشعور للزمن اتساقه الأول ، ويبدأ في الانقسام على نفسه . إنه يشهد ، من الآن فصاعدا ، ضربة من الازدواجية ؛ فهو أمام

وأفهامه، ومن ثم سيادة كل أنماط الفكر التوفيق التي تسير على معظم كبار كتابنا الحديثين مثل طه حسين وتوفيق الحكيم، وبني حن.

وعلى الرغم من أن هذا الفكر التوفيق قد يتلالم مع اتجاه قديم وهو «وسطية» الأمة الإسلامية، أو مع حاجة عقلية ثابتة وهي التوازن في الاختيار ونبذ التطرف، إلا أنه يتناقض، في تاريخ مصر الحديث، مع نشأة الطبقات البرجوازية الوسطى. وإذا كان التوافق هو وليد الضرورة الاجتماعية-التاريخية، إلا أنه، وهذا سبب انتشار هذا الخط الفكري، يشترك مع الضمير العام في إشكالية واحدة: وهي ما أسماها إشكالية الرغبة؛ ذلك أن كل اختيار يقوم على مبدأ ساهل أو موجه، وبالنسبة للتوفيقية المصرية يقوم هذا المبدأ للمعن أحياناً والضمير في أكثر الأحيان، على محاكاة الغرب الذي تتناهد وحسده «لا من حيث كونه نموذجاً إنتاجياً، وإنما كمنهج استهلاكي واستمعي». إن هذا النموذج البرزلي يوائم تصوراً مثالياً للغرب أكثر من مطابقه لواقع التاريخ الفعلي، كما أنه يتلالم مع رغبة عارمة في التحرر التام أكثر من مواضعه لوهي واضح بالضرورات التاريخية لصليبة التنمية الوطنية^(٣١). وخالياً ما يتلبد هذه الرغبة في إطار الفكر البرزلي صوراً عبققة من للمبج والإلهاء التي تكال المؤسسات الغربية، بينما تتمثل، على صعيد الواقع، في أساليب وأنماط معيشية تحكمها قواعد ومثل المجتمع الاستهلاكي؛ ذلك أن الفكر البرزلي المثل يقوم على رؤية مثالية للوجود يقدم لنا الغرب من خلالها ما أنه نموذج علينا أن نخلطه من غير أن نضع موضع التساؤل غاية وأهدافه. ونحن لا يهنا كثيراً إذا كان هذا التقدم يتخذ أحياناً أشكالاً سلبية وأحياناً أخرى أشكالاً إيجابية، طلقاً أن فضائل الغرب أو عيوبه ترد دائماً إلى بواطن شخصية وأنحلاية. لا أخراية إذن في أن نرى بعض كتابنا يمتدحون تارة إحساس الغربي بالواجب والمسئولية والنظام والنظافة والحلم، واحترامه للوقت والعمل وحرية الآخرين^(٣٢)، وتارة أخرى ينتقدون ماديته وأتانيته وقوله تحت تأثير القيم المادية والنفعية إلى ما يشبه الآله المتحركة^(٣٣). فحين في كلنا الحائزين، لا نأخذ في الاعتبار الظروف للوضعية التي قادت تطور البصعين الشرق والغرب إلى الحالة الرامته، الظاهر الذي يدفعنا في نهاية الأمر إلى محاولة محاكاة النموذج الغربي في مظاهره التي تطابق، عن وجه الخصوص، مع أعمق رغباتنا وأكثرها رسوخاً في اللاعصر: وهي غنى العيش في هذا البصم الذي يدفعنا لمحاكاة مع أنماطه ومنه الاستهلاكية إلى تحطه في صورة أرق وأبهي مجتمعات الرفاهية؛ ذلك أن الفكر، الذي يشكل خلفية هذا الوقت، يطالبنا كما قلنا من الناحية التاريخية، رؤية الوجود التي تميز الطبقة البرجوازية الكبرى والوسطى التي يطلب على نشاطاتها الخط التجاري لا الصناعي. إلا أنه يبدو لنا، في حالة كاتب مثل طه حسين الذي يتبنى فكراً وأيدولوجياً إلى هذه الطبقة، أنه قد تنجم بمسجلة أكثر وضوحاً وتفتح تجاه فضائل الضمير ومشاكله للمحة. من ثم كانت لفرافقة امتكاساتها الضميمة، بالمقارنة مثلاً مع أحوال سلامة موسى، على الفكر الاجتماعي المصري المعاصر

واجهتين متعارضتين: واجهة «جوانية» توفر له ملجأ نفسياً داخلياً يحمي به ويؤكّن إليه، وواجهة «برانية» تواجه بينه وبين عالم خارجي تقوم أحداثه، في نظره، على البعث والصلالة.

سوف تأتق بعد ذلك حصور الغزو والسيطرة الأجنبية من تركية وملوكية وأوروية؛ تلك التي تصل، من خلال مفاصلة التاريخ والمتغيرات، على تتركس حلولة العالم الخارجي وتدمج انطواء الشعور على نفسه. من ثم، يصبح التاريخ في هذه الظروف، واجهة القدر للمسوية. أضحت إلى ذلك أنه بتشكيلة قوتة قهر لا إنسانية، نراه يث في الشعور العام بلور عام لا والي، تصبح فيه للحيوة الوسيلة الوحيدة للنجاة، ولدى الصفوة الملتقطة، فكرة العقاب الإلهي التي سوف تؤدي، في بعض الفترات الإيمانية إلى إرادة التجميع والفضة. إلا أن هذه الفكرة، التي تمثل اعتبار الصفوة الاجتماعية، لم تستطع أن ترى النور إلا إثر صدمة عارمة كانت جد ضرورية لصحوة الضميرين المرمي والإسلامي في مصر. ولقد جسنت هذه الصدمة حملة برتايرت على مصر عام ١٧٩٨، أوّل إن هذه الصدمة كانت أخطر الصدمات تأثيراً لما من نتائج مهممة وطويلة المدى. إننا نرى هنا، لأول مرة في تاريخنا، ابتناق الضمير للمصري وارتقاؤه إلى مستوى إدراك ذاته. ولكن لا يجب أن نفهم من هذا أن ضمير الوحي الذاتي، وهو لب الشعور الخي وسجوره، كان أحد مضطبات الحملة الفرنسية أو آثارها، إذ إن هذه لا توفر له، في الواقع، إلا أسباب الاضطلال الأولية التي تنفض إلى طريق الضلال والمقاومة. من ثم نراه يتكون تدريجياً ويتشكل عبر هذا الضلال، وهما للظروف الحية والمالية نظراً لارتباط تاريخ مصر، من الآن فصاعداً، بتاريخ الصراع الإمبريالي العالمي. ولا شك أن أهم الصور التي بأخلاقها هو موقف للمقاومة المشددة المعنية التي تظهر في شكل المجردة الإسلامية التي لا ترى سبيلاً إلى النجاة والبعث إلا في الرجوع إلى الماضي وقيمته وتمايمه، مع موقف التحديث والمعاصرة الذي يمثل صعود طبقة البرجوازية الليبرالية في مصر، ولربطها مصالحها، في البداية، بمصالح الاستعمار.

على كل حال - إن هذه السطور لا تشكل معرفة حقيقية للضمير المصري الحديث؛ إذ يتضح علينا، في سبيل هذه المعرفة، أن تقوم بتحليلة مرحلة مرحلة، وذلك منذ ابتناقه لدى كاتب مثل المجرى وبجبه حتى يومنا هذا. كما أن هذه الدراسة لا يبتني أن تظل على مستوى الأفكار فحسب وإنما أيضاً على مستوى اللغة التي تشهد تحت تأثير حركة الترجمة، كما يرى لروس عرض^(٣٤)، تحولات صيغة وبلورية في تركيب الجمل وأساليب الصياغة. ومع ذلك، ومن غير استخلاص النتائج قبل وضع للمقدمات، يبدو لنا أن هذه الدراسة سوف تبرز بعض الثوابت في تاريخ مصر الحديث والمعاصر. ومن أهم هذه الثوابت تأثير الفكر البرزلي في تكوين الثقافة المصرية الحديثة وأثره من تأثير التيار الإسلامي، وجاذبية النموذج للاركسي بالنسبة لفقمة من المثقفين التي تود الانفصال التام عن الماضي

وأهميتها البالغة كإحدى مصادر سياسة الإصلاح الاجتماعي والتعليمي التي انتهجتها ثورة ١٩٥٢ .

إن الفكر الليبرالي التقليدي والأدب الأثني الذي كان يواكبه يفقدان برقيهما مع هذه الثورة التي تعمل بالتدرج على وضع نهاية لسيطرة الإقطاع وهيمنة البرجوازية الكبرى على المجتمع المصري . من ثم يصبح الأدب الجديد أقل برقا ، ولكنه أكثر التصاقا بالقضايا التي تمس الشعب في تضالها من أجل التحرر وتحسين مستوى معيشته ؛ ذلك أن الطبقات القديمة المقهورة ، كالطبقة العاملة وطبقة الفلاحين والبرجوازية الصغيرة - التي تغل السواد الأعظم من الشعب - يبدأ وعيها في التيقظ مع الثورة ، كما يبدأ وضعها في جذب اهتمام الكتاب الشباب المثائرين بالأيديولوجية الثورية . إلا أن اهتمام الثورة الأكبر بقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية لم ينع لادب الجديد انتفاضا ، على الرغم من المساعدات الضخمة والتشجيع الكبير الذي حظى به ، من بلوغ مستوى الأدب في الفترة السابقة . كما أن تغير الاهتمام كان له - من غير شك - دوره الكبير في تراجع كثير من القضايا التي كانت تشغل مفكرى الجيل الليبرالي مثل قضية القديم والحديث ، والأصالة والمعاصرة .

ولكن تراجع هذه القضايا لا يعنى نسيانها ؛ لأن الأهم الحية لا يمكنها أن تنسى ماضيها وتراثها . بيد أن هذا الماضي لا يمكن معاشته وإحيائه في صورة القديمة ، لأن للمتغيرات أكثر من الثوابت في الحياة ، كما أن قضايا العصر تتطلب حولا جديدة .

هوامش البحث

(١) Abdallah Laroui, *La crise des intellectuels arabes*. Paris, Maspéro, 1974.

يقصد بالكاتب أن ما ينقص العرب في سبيل تطوير مجتمعهم هو تصور تاريخي للوجود على النوازل الرؤية التاريخية العربية التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر . انظر ص : ١١٥ وص : ١٢٨ .

(٢) Gustav E. Von Grunbeurn, *L'identité culturelle de l'islam*, Paris, Gallimard, 1973.

Xavier de Planhol, *Les fondements géographiques de l'histoire de l'islam*. Paris, Flammarion, 1968.

(٣) جوستاف فون جرونباوم : « *التفوية الثقافية للإسلام* » (مترجم عن الإنجليزية) : « إن مهمة العقل الإنساني ليست أن اكتشاف مجالات مجهولة بقدر ما هي كشف منابع الإيمان والتعاليم التي تحيها كالات أم وأحاديث الرسول . إن توسيع مصادر المعرفة يعد لها أهمية من إرث عبري للعارف للكعبة . من ثم يصبح التصيب والتفسير هما الحوافز الحقيقية للتفكير » . ص : ٨٠ .

(٤) Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard 1966.

قسطر ، ص : ٤٤ / ٥٦ .

(٥) Abdurrahman Badawi, *La transmission de la philosophie grecque au monde arabe*. Paris, Vrin, 1968.

انظر : ص : ١٢ .

وليس من شك في أن الأصالة تتركز بالذات في اكتشاف هذه الحلول الجديدة ؛ فهي بدلا من أن تكون نسخة مموخنة من الماضي عليها فن تبت فيه من روح الابتكار والتجديد ما يخصه ويثريه بالصيغ والأشكال الجديدة . إن الماضي لا يقوم بذاته . ولا يجدر بنا إضفاء طابع المثالية عليه ، بل علينا أن ندعجه في الحاضر ، ونخضعه لنضعات المستقبل ومطامحه . على هذا النحو ، لا يمكن نسيان الماضي وتجاوزه ، إذ سوف يتم استناره في الحاضر ، لا على شكل قيود وأثقال وراثتها على القدماء ، ولكن في صورة دوافع دينامية وعالم من الإمكانات . وانطلاقا من هذا التصور يتمكن الحاضر ، وقد أخصبه دماء الماضي المتجدد ، من إعادة صياغة « الغيب » كمشروع ، ودعجه في مفهوم أو نظرية جديدة للزمان . فالزمان الذي يفرضه إيقاع الآلة المتطورة وتحتمه أنماط العمل الحديث يتطلب صياغة جديدة للمعرفة ؛ صياغة لا نكتفينا من السيطرة على الطبيعة والتاريخ إلا بأخذ المستقبل في الاعتبار . من ثم لا يجدر بنا أن نفهم المستقبل ، وهو ليس إلا « الغيب » نفسه ، على أنه قوة سلبية أي مجموعة من القيود والحدود التي يفرضها علينا المجهول ، بل جرى بنا أن نصيره طائفة من الإمكانات التي يشكل المجهول بالنسبة لها ما يشبه الحاضر أو الدعوة إلى الحاضرة . على هذا النحو ، لا يعود المجهول يشكل قيدا يحل من طموح الإنسان ويسحقه تحت وطأة الأقدار ، وإنما يصبح قوة دافعة وحقلًا من الاحتمالات المحسوسة . عندئذ لا تكون في حاجة إلى الأيديولوجية التاريفية الغريبة ، التي تجاوزتها الأحداث نفسها ، والتي تشكل ضريا من الرؤية الزمنية الخطيية الصاعدة التي لا يسود لها خارج عقول أصحابها .

(٦) جرونباوم ، *الفرج السابق* ، ص : ١٣ .

(٧) Nathan Wachtel, « Acculturations », in *Paire de Paléontologie*. Nouveaux Problèmes. Paris, Gallimard, 1974.

ص : ١٣٠ / ١٣١ .

(٨) جرونباوم ، *الفرج السابق* ، ص : ١٤ .

(٩) هس *الفرج* ، ص : ١٥ .

(١٠) Mohamed Aziz Lahbabi, *Des clos à l'ouvert*. Dar El Kitab, Casablanca, 1961.

ص : ٢١ .

(١١) Edward Sapir, *Anthropologie*. Paris, Minit, 1967.

(مترجم عن الأمريكية)

يرف وسابير « *الثقافة الصاعدة* أو الأصلية بقوله :

« ليس ضروريا أن تكون *الثقافة* الأصلية سامة أو ضارة ، يمكن أن تكون متناقضة ومتوازنة ، وأن تعيش في تطابق تام مع ذاتها . إنها تعبر من رؤية للوجود ، بالغة الشوع ، ومع ذلك ، هي متسقة وموحدة ، إن كل عناصر الحضارة التي تشكلها ذات دلالة تفرم على ارتباط كل عنصر بالآخر . إنها ، في أرق أشكالها ، ثقافة تشير كل سماتها بعمق ، ولا يبرأ أي جزء من أجزائها الإقليمية الضرورية إحصاسا بالجهود الضائع أو بالإسباط أو القسطنط » . ص : ٣٣٥ .

(١٢) Abdallah Laroui, *L'idéologie arabe contemporaine*. Paris, Maspéro, 1970.

(٢٧) صلاح حسي ، **الثورة العربية** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٢ .
ص : ١٩ / ٢٠ .

Hassan Hanafi, **Les méthodes d'exégèse. Essai sur la science des fondements de la compréhension**, le Caire, 1965.

ص : ٢٩

(٢٩) كانت مصر القديمة محارِبَ الزمان بشبابها ، ولكن يبدو أن الزمن قد قتل مصر الحديثة
أو الشبابية . هذه إحدى الأفكار التي ترد في قصة **أهل الكهف** لفرنيق الحكيم .

(٣٠) لويس حوض ، **الفتنة في الشرق القديم** . دار الآداب ، بيروت ١٩٧٤ ص :
١٨٢ / ١٦٨ .

(٣١) إن فكرة إطفاء طبع حالي على الغرب في الثقافة الليبرالية سوف تقضي عليها ثورة
١٩٥٢ ، لأن صراعها السياسي مع الغرب في البداية سوف يقيم العلاقات معه على
مستوى الواقع وليس مستوى الأيديولوجية .

(٣٢) النظر ببحر حق ، معبري في باريس (النسخة الفرنسية ، ترجمة أبو النجا ، الجزائر
١٩٧٢ : ص : ٩٢ / ٩٣) .

(٣٣) توفيق الحكيم **عصفور من الشرق** . دار لطارف . القاهرة ١٩٧٤ (١٩٣٨)
إن لؤلؤة عصفور بجانب السيئات الإيجابية للغرب مجموعة من السيئات السلبية بواسطة
شخصية «أبا توفيق» . فعلا للمعد العالي يبدأ يتقدم ، في أعزيت حركته ، على
الروح الدينية التي تسيطر يا الشرق ، ويأخذ في انتقاد رجال الدين القريين ، وكل
السلبيات الآلة وللإنسان الحضارة الغربية . إلا أنها هذه الشخصية الباطنة لا توجد
حقا ، في ظلالها ، لقد الجميع الغرق ، وإنما الإجماع بفكرة التسامح الإنسان في
الخصائص البشرية . على هذا النحو ، يتم الكتاب ، وهذا القواعد الثقافية
التربوية ، نوحا من التوازن بين نقد العالم الشرقي من جهة ونقد العالم الغربي من
جهة أخرى ، خالدا الذي تدل على مثاليه الآلام وأتدريه ، البطل الذي وساكمل أسرته
لق تنسج إلى البيئة الجامعة ص : ٤٠ / ٤١ و ١٤٨ / ١٦١ .

(٣٤) Louis Althusser, **Pour Marx**. Paris, Maspéro, 1965.

Maurice Godelier, **Rationalité et irrationalité en économie**. Paris, Maspéro, 1966.

(٣٥) أنور عبد نلاك ، **الفكر العربي في حركة النهضة** . دار الآداب ، بيروت ١٩٧٤ .
(٣٥) أكزاليه دي باتول ، **المراجع الفرنسي للذكور** ، ص : A

Ibn Khaldoun, **Les textes sociologiques et économiques** de la *Monsquieu*, (G. H. Bousquet) Paris. Marcel Rivière, 1966

ص : ص : ٧٤ / ٥٤ .

(٣٧) أكزاليه ، **المراجع السابق** . ص : ٢١ .

(٣٨) نفس **المراجع** . ص : ٢٤ .

(٣٩) نفس **المراجع** ص : ٥٠ .

Mohamed El Kordi, **Bayeux aux XVIIe et XVIIIe siècles**. Paris, Mouton, 1970.
Contribution à l'histoire urbaine de la France.

ص : ١١٤ .

(٣١) أكزاليه ، **المراجع السابق** . ص : ٥٢ .

Roger Garaudy, **Pour un dialogue des civilisations**. Paris, Denoël, 1977.

Pierre Rossi, **La cité d'Isis. Histoire vraie des Arabes** Paris, (٣٧) Nouvelles éditions latines, 1976.

(٣٤) **المراجع السابق** ، ص : ٣٣

(٣٥) روجيه جارودي ، **المراجع الفرنسي للذكور** . ص : ٧

Herbert Marcuse, **L'homme unidimensionnel**. Paris, Minuit, 1968. (٣٦)



تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- * الأدب المقارن .
- * النقد والعلوم الانسانية .
- * تراثنا الشعري .
- * عباس العقاد .
- * الأسلوبية .
- * تراثنا النقدي .
- * الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .

الوافع الادبي

* رسائل جامعته

أثرت . س . إليوت في و . ه . أودن

* نقلا عن

في ندوة الحوار العربي الأوربي بهامبورج

رسائل جامعية

(نشرت . س . إليوت) (في و . ه . أودن)

ب لندن، بدأت علاقتها عندما قدم أودن في ربيع ١٩٢٧ مجموعة قصائد للدار بهدف النشر. وبرغم أن إليوت رأى، عند قراءتها، أنها غير صالحة للنشر، فقد سر لأودن من رغبته في متابعة أعماله القادمة. وبعد ذلك بثلاثة أعوام نشر إليوت مسرحية أودن القصيرة للساعة ومدفوع من كلا الحائزين، في عدد يناير ١٩٣٠ من مجلة «ذا كويريون». وفي ذلك العام نفسه نشر إليوت أول ديوان لأودن، وعنوانه «قصائد»، وأصبحت دار النشر التي يرأسها صاحبة الحق في استخراج كل أعمال أودن في المستقبل.

ويذكر ستيفن سيندر - صديق أودن - أنه «من بين كل أبناء جيلي، كان إليوت يحجب بأودن أكثر ما يحجب» (كتاب «الثلاثينيات وما بعدها»، الناشر كولتر / فريزانا، ١٩٧٨). ولم يكن هذا الإحجاب، على أية حال، خالياً من التحفظات. فعلى سبيل المثال عندما وصف أودن تسون يوما بأنه «أعني الشعراء الإنجليز العظماء»، علق إليوت بقوله: «لو كان أودن عللاً حقاً، لوسعه أن يجد شعراء آخرين أشد غباءً». ولا يدرى أحد حق اليوم من الشعراء الذين كان إليوت يفكر فيهم عندما قال هذه الكلمة.

ويخصص الفصل الثاني «كتابات أودن من إليوت» بإشارات أودن إلى الشاعر الأكبر. في نزهة وشهرة على السواء، لقد ظلم أودن قصيدة عروها «إلى ت. س. إليوت في عيد ميلاده الستين» (١٩٤٨) ما تكن حمية شكلية. وإيماناً كانت قصيدة جيدة في حد ذاتها، إنها تستخدم لغة إليوت ذاته ولفظ القصص البرليسي - الذي كان كلا الشاعرين به مولداً - لكي توسي كما كان إليوت يعني لدى جيل لوند.

كذلك كتب أودن - في فترات متفرقة من حياته - خمس مقالات من إليوت. نشرت في مجلات أدبية مختلفة. وكتب مراجعة مختارات إليوت من شعر كينج، كما أنه كتب كثيراً ما كان يشير إلى إليوت في مقالاته ومحاضراته ومراجعاته للكتب.

في تمام الساعة السادسة من مساء السبت ١٨ سبتمبر ١٩٨٧، توفيت في مبنى قسم الجغرافيا التابع لكلية الآداب - جامعة القاهرة - رسالة الدكتوراه للقصيدة من ماهر شفيق فريد، للمدرس المساعد بآداب القاهرة، وموهبتها، أثر الشاعر الأمريكي المولود الإنجليزي الجنسية ت. س. إليوت في الشاعر الإنجليزي المولود الأمريكي الجنسية إي. ه. أودن.

وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور محمد وجدي، الأستاذ غير المتفرغ بجامعة القاهرة (مشرفاً) - والدكتور عادل سلامة رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية اللغتين، جامعة عين شمس، والدكتور عبد العزيز صويحدة الأستاذ بجامعة القاهرة (مضامين).

وقد قامت المناقشة صاحبين ونصف الساعة. قررت اللجنة بعدها منح الباحث درجة الدكتوراه في اللغة الإنجليزية وأدبها بدرجة الشرف الأول.

ضاراً؟ وهل كان أودن لا يصدق أن يكون مقتنياً آخر إليوت، أو أنه أسهم في الأدب الإنجليزي بشئ أصيل؟

الفصل الأول من الرسالة: «إليوت وأودن - سجل تاريخي» يقدم الخلفية التاريخية لهذه القضية. إنه يتضمّن إلى ثلاثة أقسام: (١) تعارف الشاعرين. (٢) إليوت باعتباره ناظرًا لأعمال أودن. (٣) رأى إليوت في أودن.

اكتشف أودن عمل إليوت لأول مرة في عام ١٩٢٦ حينما كان طالباً جامعياً في كلية كرايست تشرش إحدى كليات جامعة أوكسفورد. وقد كان توم درويج أحد أصدقاء الروائي إيفلين وو - هو الذي وجه نظر أودن إلى شعر إليوت. كان هذا الكشف نقطة تحول في حياة أودن - فقد غير من شخصيته - ومن أسلوبه الشعري، ومن تصوره لما يجب أن يكون عليه الشعر.

وقد تنبى إليوت عمل أودن ونشره في مجلته للساعة «المبار» (ذا كويريون) ومن خلال دار النشر التي كان أحد مديريها - دار «غير وغير»

وترى هذه الرسالة - كما يدل عنوانها - على دراسة أثر ت. س. إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) في و. ه. أودن (١٩٠٧ - ١٩٧٣) في أربعة ميادين: النقد الاجتماعي، والنقد الأدبي، والشعر، والمسرحية الشعرية.

يتبنى إليوت وأودن، كلاهما - إلى ذلك الموروث الكبير من الشعراء - التقاد الإنجليزي فتقدمًا يلقى الضوء على شعراء وشعرها بجسّد مبادئها التقليدية. كانا في شعراء معينين بقضايا كبرى: مكان الإنسان في العالم، العلاقة بين الزمن والأبدية، العلاقة بين الحياة والفن. وفي تقديمهما الاجتماعي والأدبي على السواء، حاولا قضايا متشابهة: معنى الثقافة، تحديات الحياة المعاصرة، الموروث والتجديد. وكانت الإجابات التي توصلا إليها متشابهة. وإن لم تكن مطابقة.

في ضوء هذه التشابهات، تسعى الرسالة إلى العبور على إجابات من الأسئلة التالية: ما الذي يدين به أودن لإليوت؟ وهل يدين له إليوت بشئ في مقابل ذلك؟ وهل كان تأثير إليوت عليه ناتواً أو

عقود هي: الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات. أما بعد ذلك فقد انتج أودن دربا مستقلا، ودخل مرحلة «هوسية» كلاسيكية، يظهر لنا بها في صورة رجل متحضر، ذي سفرية رفيعة، يحب بيته اللطيف وما ألقه من أسعداته وراثت، ويظهر بكثير من الشك في قضايا العالم الأثير من حوله. ولم تنتج هذه المرحلة الأخيرة شيئا في مثل سموخ والراحيات الأربع - نتاج شيخوخة إليوت - ولكنها لايزده أن تخلص من هذا إلى القول بأن أحوال أودن الأخيرة تمثل انعكاسا من مستوى أحواله الأولى، فهي أحوال جيدة في حد ذاتها، وإن لم تكن - فيها يجمل - قادرة على أن تحل محل أسبق أحوال إليوت الأخيرة.

وبالقي الفصل الخاص أثر إليوت في مسرحيات أودن الشعرية. نمت - ومنقطع من كلا الجانبين (١٩٢٨) و «رفعة الموت» (١٩٣٣) على أثر شذرتين دراميتين إليوت نشرت لأول مرة في مجلة «ذا كيرتون» في ١٩٢٦ - ١٩٢٧ تحت عنوان «سوي في تزل» - أما مسرحيات أودن الثلاث التالية - وكلها مكتوب بالاشتراك مع كرسوفر إيشورد - فهي تتردد عدة أسداه من مسرحيات أودن «الصخرة» (١٩٣٤) و «درجعة قتل في المكتبة» (١٩٣٥) - من شعر إليوت الباكر. كان إليوت وأودن يشتركان، كلاهما، في تفورهما من موضوعات المسرح الطبيعي المرفق في الواقعية وفي فطنتها إلى الإشكالات الدرامية التي تتلوي عليها ألبعض مسرحية أقدم عهدا من قبل مسرحيات الأخلاق في الصور الوسطى، والمجلوة في المسرح الإفرقي. وبالرغم من أن حياة أودن المسرحية كانت قصيرة الأمد - ظهرت آخر مسرحية له «على التضم» عام ١٩٣٨ - فقد أضمن استخدام متاعله من تجارب إليوت الدرامية.

بعد هذه الفصول الأربعة - وهي مركز الرسالة - نجد فصلا عنوانه «أكان إليوت مدنيا لأودن؟» من هذا السؤال ينبب الباحث بالإجاب، مع بعض التفتتات، فمما دلائل على أن مسرحية أودن للمساء «رفعة الموت» (١٩٣٣) قد كان لها بعض الأثر في مسرحية إليوت للمساء «الصخرة» (١٩٣٤). إن المصنف يشتركان في الكثير: النكهة السياسية المناصرة، والبحث عن عطس، والإشارة إلى التزو الفاتركي لاجنرال، و «رفعة معاداة السامية لدى بعض الشخصيات، واستخدام المصطلح العامي، بل النظم الركبك عمدا في بعض المواقف.

كذلك خلقت مسرحية أودن للمساء «الكب تحت الجند» (١٩٣٥) وسرحيته «صعود في ٦٩» (١٩٣٦) - وبالأخص هذه الأخيرة - بعض آثار على مسرحية إليوت «الجنح شمل الأسرة» (١٩٣٩). على أن أودن لم يؤثر في اتجاهات إليوت

وذن. فإن هذا الأخير لم يكن كهل مجرد مرد للصدى - أو عاكس إليوت هاكاة عمياء. إن كتابات ومعارات من إليوت لأفتضا تناود الظهور على سطح كتاباته، ولكنة يوظفها دائما في خدمة عقل أصيل مستقل.

وبالعالم الفصل الخاص أثر إليوت في شعر أودن. إذن الجندرا - في عمل أودن الباكر - ألقبه بأرض جدياء عتف في حاجة ملحة إلى حياة النجدة والإيمان. ضمة رغبة حقيقة في الموت - من طراز قائم لمحدث عنه فرويد - تتصرف في باب حضارتنا، فالعلاقات الشخصية مغصى عليها بالفشل، وتلك نتيجة عتمة لمناخ الفكر والشعر المرفس، والرجال لا يستطيعون أن يتحوروا من عتصم الأروية، وأن يطرحوا وراهم قبضة أنهارهم الماخقة. والعلاقات بين الجنتين شقية - والجندرة المثلية موضع مقابلة وانفطهاد. وربما كان فكر أودن في هذه الأمور وفيها متأثرا بفكر الروي إ. م. فورستر. وكذلك صديقه كريستوفر إيشورد.

ونجد كثيرا من الأساليب الفنية التي يستعملها أودن في شعره - الرزية - وصور للبيئة الكبيرة، ومعلق خيال، والمزج الإلهامي أو الإلهامي دروسا لهما من إليوت.

وأذا كانت نظرة إليوت إلى الجندرا الحديثة على أنها أرض جدياء، اقتصاديا وروحيا، قد استأثرت غزال أودن في الثلاثينيات، فإن أودن لم يستسلم لها يرى فيه ألبعض «زعة انزوائية» من جانب إليوت. قد كان الشاعر الأصغر منا أكثر نقالا بطبعته. ومن ثم قد صمد إلى الرد على تشاؤميته تصديدا إليوت «الأرض الجدياء» (١٩٣٢) بالأساس الخلاص في علم النفس الفرويدي وفي اللازمكية. وسيتناظفت هذه الوسائل بدأ - كإليوت - يعود إلى سطوة المسيحية.

ونحن نجد أودن طوال حياته الشعرية، وخلال تطوره من داعية يساري إلى شاعر كلاسيكي جليل، قد ظل يحفظا بالكثير من ملاح مرحلته الأروية: التفتة الصاغرة، والصور المرفية، وتلفيرات الفتاح والتفتة، والافتضالات الطيلة والتفتية التي تولد أروانا من الغموض.

كان كلا الشاعرين - من ناحية الماددة - مهتا بقضايا ميتافيزيقية ودينية إلى جانب اهتمامه بالأروية الاجتماعية ومظاهر التشكك الثقافي. ويبدو أن معاملة إليوت لهذه الموضوعات كانت أدمم أزا، وأبقى على الزمن، من معاملة أودن لها. أو كما يقول الناقد أ. أفاوز في أحد كتبه: «على حين حور إليوت حسابية عصره، لايمجد أودن أن يكون قد اقتص نعتته».

بلغ أثر إليوت في شعر أودن ذروته في ثلاث

والفصل الثالث يعالج أثر إليوت في نقد أودن الاجتماعي. وهنا كان من الضروري أن نفرق بين فكر أودن قبل ١٩٢٩ تقريبا وبعد ذلك التاريخ. لقد كان أودن - في مرحلته الباكرة - معرضا لمدد من المؤثرات. فن ناسيحا هناك قدسية مساوية في بيورها، أقرب إلى ما نجلده لدى الشاعر والروائي توماس هاردي. وهذه القدسية تردت بأصولها إلى الشعراء الأجلوسكسون، بل تردت - أبعد من ذلك - إلى عالم ما قبل المسيحية: عالم الكتاب المسرحين الإغريق. وأساطير الشمال. ومن ناحية أخرى هناك تجريبية بعض مفكرى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، من طمحوا إلى إقامة نظرياتهم على أساس علمي - كاركس وفرويد. وعقب عوده أودن من الحرب الأهلية الإسبانية في عام ١٩٣٧، بدأ يفكر السياسي والاجتماعي يمر بتغيرات جوهرية. فقد بدأت أماله المقودة على الظهارة الثورية لتيسار تتعطل. وبدأ يسلوك أن المذهب الإنساني الليبرالي الذي كان حتى ذلك الحين مؤمنا به قد حجز من الوقوف في وجه الفاشية والنازية. وكشف عن بعض علماء اللاهوت البيوتانتني من أمثال سورين كيركجارد وروينله نيور. ونال بعض المتركزين المسيحيين من أمثال س. لويس، و «نشارز وايز» وت. س. إليوت، صفات هذه العوامل كلها على إعادته إلى إيمان صباه. وبدعى أن هذا التحول لم يتم بين عشية وضحاها. فقد اقتضاه الإصلاح من لأدوية شيا به نضالا روحيا وتضكيرا شاقا. ولكنه تمكن في النهاية من العودة إلى أفضان الدين.

ويتناول الفصل الرابع أثر إليوت في نقد أودن الأدبي. كان هذا الأثر عميقا. لازم أودن طيلة حياته. فقد شكل ذوق إليوت الأدبي أودن (فصله مثلا يجبل إلى دريدن وينغر من شيل) كما شكل آراءه في طبيعة الشعر، والميزان الشعرية للنظم. وقد انتهى اللطاف بأودن إلى أن يصير، كإليوت، متعاشا للدراساتية، ومؤسسا بالتقاليد واللاخصفية. وأن يكون رد فعل ضد ذاتية الرومانتين من شعراء القرن التاسع عشر.

وإذا كان أودن عملا للجيل الذي جاء بعد جيل الحديث، يابند إليوت وجويس - فقد تكونت تصوراته للشعر في كتب إليوت؛ فإن إيمانه باستمرارية الماضي والحاضر، وكون الشاعر صانعا وأصيا، يتلاقى - من حيث الأساس - مع آراء إليوت وت. إ. هيرم وفيها من رفضا لواء الكلاسيكية الجديدة في المقود الأولى من هذا القرن.

على أن دين أودن لنقد إليوت - رغم جسامته - كان أقرب إلى الإيماء الخصب الذي يولد رؤى نقدية جديدة. فلي الرهم من أن كثيرا من افتراضات إليوت الفكرية ترى وراءه نقد

الاجتماعية أو السياسية . وقد كان إليوت ، عادة ، يحيل ما أنشده من أودن إلى شيء أفضل ، أو حل الأقل إلى شيء مختلف .

وتنتهى خاتمة الرسالة ، بعد أن نجمل ما فصلته من مخطوط ، إلى عدد من النتائج أهمها :

١ - أثر إليوت في شعر أودن من حيث الموضوع والتقنية على السواء . لقد شكل إليوت نقطة أودن إلى حضارتنا ، كما زوده بالأدوات الفنية القادرة على أن تمكس فوضاها وشلوبها .

٢ - كان نقد إليوت الاجتماعي من العوامل المساعدة على إعادة أودن إلى المسيحية ، وتبصره بأوجه النقص في نظريات فرويد وماركس وغيرها . وكتأخذ أدق ، أثر إليوت في أودن من حيث الإيمان بفكرة اللوروث ، وطبيعة الشعر ، ودور الشاعر في المجتمع الحديث .

٣ - كان أثر إليوت في أودن على الصوم أثرا عمودا ، فهو لم يؤد إلى المحاكاة السيامية وإنما

خلق مصطلحا شخصيا فرديا متميزا وعلّة ذلك - كما يقول أ. ت. تولى في كتابه شعر الثلاثينيات - هي أن أودن كان ينظر إلى إليوت ، على أنه قدوة تحظى أكثر من غودجا بنسخه .

٤ - لم يكن التأثير كاملا على اللوام من الجاه واستمد إذ يبدو أنه قد كان لأودن بعض الأثر في مسرح إليوت في الثلاثينيات . ويحق - في النهاية - أن نضيف أن إليوت لم يكن ، مجال من الأحوال ، للآثر الوحيد ، أو حتى للآثر الأكبر ، في أودن . هناك دانتى ، ولايجلاند ، وروبه الذين لال أودن يوما إنهم أكبر المؤثرات على إنتاجه . وإلى هذه الأسماء ربما ينبغي أن نضيف اسم توماس هاردي الذي اكتشفه أودن لأول مرة عام ١٩٢٢ ، وظل من شعره المفضلين طوال حياته .

نمّة الجاه بين النقاد المعاصرين إلى التميز بين موروثين من تقاليد الشعر الإنجليزي : فضاء من ناحية موروث رمزي نشأ في فرنسا (وكان شاعر وتأخذ أمريكي - إدجار آلان بو - من رواده) ونجل

في أجال بودليز ولافروج وكورديير وغيرهم ، ثم استتبعه باوند وإليوت في تربة إنجلترا . وهناك ، من ناحية أخرى ، موروث إنجليزي صميم يضرب ببطوره - كما يقول الناقد صمويل هانتز (ملحق التايزر الأدبي) ٤ فبراير ١٩٧٧ - في خناياات العصور الوسطى ، وقد نقله إلى القرن العشرين توماس هاردي ، مارا بشعراء من طراز وردزورث وجون كليلر . ومن رأى كاتب هذه الرسالة أن الزمن قد بيت أن إنجاز أودن القريد يتشبه في جمعه بين هاتين الجيليتين من جدائل اللوروث . لقد زواج أودن بين حالية المواطن الإليوتية ، وإنجليزية هاردي القصيدة . ومن اجتماع هذين العنصرين في عمله خلق فنا مثيرا عصري للملأ من ناحية ، وتقليديا واسع الجلود من ناحية أخرى .

وتنتهى الرسالة بقسم بيبوجرافى يضم (١) بيبوجرافيا عن الأجال المذكورة في البحث (٢) بيبوجرافيا عن أغلب ما كتب عن أودن بمختلف اللغات في الفترة من ١٩٧٦ - ١٩٨٢ (٣) بيبوجرافيا عن أودن في اللغة العربية (ترجمات ودراسات) في الفترة من ١٩٤٨ إلى ١٩٨٢ .



● **وقت ندوة**
الحوار العربي الأوروبي
● هامبورج

ازدواج المنطلقات واحادية النظرة و ذاتية الخطاب

صبري حافظ

تطوى العلاقة بين العرب وأوروبا على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد، ليس فقط لأنها علاقة حركية مشروطة بقدر كبير من الحتمية والقنوية التي لاإكالة منها، أو لأنها علاقة تاريخية تمتد في أقطار إلى قرون وقرون وتبدي عبر كل مرحلة تاريخية معينة في صورة متميزة ورواء جديد، وإن لم تخل هذه الصور جميعا من معنى التوتر والتعقيد، ولكن أيضا لأنها علاقة بين قطبين حضاريين متباينين، بل متناظرين. ومن هنا فإنها تنهش على جدلية الجلب والتنافر واستنواء الهدد لتقيضه ورغبته في الاستحواذ عليه والصراع معه وأحيانا تدميره، وتتطوى عبر مراحلها التاريخية على قدر كبير من تبادل الأدوار والمراكز، حيث تخضع حضارة لأخرى مرة ثم تعود هذه الحضارة الخاضعة فتنهش من كيوتها، بل تخضع الحضارة التي هزمتها من قبل لتفوذها وأحيانا لسيطرتها الكاملة.

العربية. ثم لا تلبث النهضة العربية الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر أن تدق ججوش عمدة على أبواب أوروبا في حرب المودة فتجتمع أوروبا لتوقف الزحف العربي، بل تشرع بعد ذلك بعقود قليلة في فرض حاجتها أو انتدابها أو احتلالها على أجزاء مختلفة من الوطن العربي قارضة، عليها رؤاها الحضارية وثقافتها.

لكن الصحوة العربية التي بدأت في عصر محمد علي في مصر لم تسمح للاستعمار الأوروبي المعبث في القرن الماضي أن يستقر للحظة

ومنذ وعى كل جانب من الجانبين بوجود الآخر وهذا التوتر القائم على الجلب والتنافر لا ينتهي بينهما. فقد غزا العرب أوروبا عسكريا وفكريا إبان ازدهار الدولة العربية في العصورين الأموي والعباسي. ثم دارت الدوائر وحاولت أوروبا غزو العرب إبان الحروب الصليبية، وما إن تصورت أنها حققت انتصارها حتى هب العرب بقيادة صلاح الدين وردوا ظول الجيوش الأوروبية خائبة على أعقابها. وعكفت أوروبا على جراحها تدرس وقائع هزيمتها وتهتم كل إنجازات النهضة

غير أن الندوة في الواقع جاءت خليطاً هجيناً من الأسلوبين فيرمغ عنوانها المتواضع « ندوة » فقد جمعت أكثر من ١٥٠ مشاركاً بالصورة التي جعلتها أقرب إلى المؤتمرات القضاة منها إلى الندوات وحلقات البحث . ولا فرق إن وراءها الإمكانات المادية والتنظيمية لجمهورين من أقوى المجموعات الإقليمية في عالمنا المعاصر وهما مجموعة الدول العربية ممثلة في جامعة الدول العربية ومجموعة السوق الأوروبية المشتركة ممثلة في هيئة المجموعة الأوروبية . ومن هنا ظلت هناك درجة من التوتر بين طموحات هذه الندوة الأكاديمية والعلمية وبين الطبيعة السياسية والأهداف الحضارية الشاملة الكامنة وراء الدعوة لكل هذه الندوة والمتعلقة بنوعية الإجراءات التنظيمية وتكوين الوفود الممثلة لكل جانب من جانبي الحوار .

إجراءات ذات مغزى

ومن البداية سنجد أن جغرافية المكان الذي عقدت فيه الندوة ، وعملية تنظيمها وطبيعة الاختيارات الصغيرة ، ونوعية الإنجيل ، لاقبل في أهيئها ودلائها عن الرؤى التحتية العميقة التي ينض عنها هذا الحوار عا دار في جلسات هذه الندوة العامة ، أو في حلقات بحثها للتخصص ، من مداولات ومناقشات ، أو ما وصلت إليه في نهاية اجتهاداتها المتصلة من توصيات وقرارات . وكان من أهم هذه الإجراءات الدالة اختياراً ثنائياً مكاناً لمعقد هذه الندوة ، فلأثنا من أكثر دول المجموعة الأوروبية براءة من الدم الذي أريق طوال القرنين الأخيرين في ساحة الصراع العربي الأوروبي ، وهي في نفس الوقت واحدة من كبريات دول المجموعة الأوروبية ومن أكثرها تأثيراً فيها وأهمها اقتصادياً وحضارياً ، ناهيك عن إسهامها الفكري والحضاري الكبير في موطن كانت وهيجيل وأدورنو ، ويوجو وشيلر وهابن وتوماس مان وميرمان هيس ، وباخ وبينوف وفاجنر وغيرهم من كبار الحامات الفكرية والإبداعية في الثقافة الأوروبية ، كما أنها - وهذا أمر جوهري بالنسبة لهذا الحوار - مهد واحدة من أكثر حركات الاستشراق عمقا واستيعابا وموضوعية في معرفة الثقافة الإسلامية والعربية ودراساتها وخدمة تراثها الفكري والروحي والفني على السواء . ومن هنا كان الاختيار محاولة من الجانب الأوروبي لتزع سلاح الجانب العربي وإثباته نمطه من جهة ولطرح الإرث الأوروبي الكتيب عند الشرق خلف ظهره من جهة أخرى .

ولاختارت ثنائياً بالتالي مدينة هامبورج ليدور فيها هذا اللقاء . فهي واحدة من أبرز مدن عصابة المدن الهانسية الحرة ، وهي بوابة أوروبا الشمالية ، لا يوابتها على الجنوب الذي يقع فيه الوطن العربي وإنما يوابتها على الشمال والغرب وعلى العالم من خلالها . فأوروبا لا تريد أن ترى العالم من خلال الانفتاح المباشر عليها وإنما من خلال تقريره عبر مرشح ثقافتها الغربية والشمالية . وهي - أي هامبورج - معقل الحداثة ومهد فكرة الحرية الغربية البرجوازية التي نهضت على دعائمها الفكرية الحضارة الغربية المعاصرة .

ينطوي هذا الاختيار الجغرافي إذن على افتراض مبني على كل مصادرة جهورية مؤداها أن جذور النهضة الأوروبية الحالية لا تنهض

هائتا في أي بقعة من أرض الوطن العربي في تتواصل عنده المقاومة الشعبية والوطنية منذ البداية - وهذا عالم يحدث في بقاع كثيرة أخرى ، استطاعت أوروبا استعمارها وتوطيد سيطرتها عليها دون مقاومة تذكر في هذا الوقت - واستمرت هذه المقاومة وتواصلت طوال الحقبة الاستعمارية وحتى غلظ الوطن العربي من الاستعمار كلبة ، وإن مثل حتى الآن في انتزاع آخر عناصر الجبهة الكربية والمغروزة في قلب الوطن العربي في قلسطين المحتلة .

ولا تزال هذه العلاقة الكثيفة المتوترة فاعلة في واقعنا المعاصر وهذا التوتر والكثافة والتفديد هو الذي فرض ، أو بالأحرى طرح في مرحلة جديدة من مراحل هذه العلاقة الفاعلة شعار الحوار ومنطقه . ويفترض الشعار بطبيعة اهمه ذاتها منطق التدبيرة والحليدية والرغبة الصادقة في الفهم والتفاهم وتشديد جسور التواصل العقل التي تعم عليها - في اتجاهين لا اتجاه واحد - المصالح والرؤى والمنافع وتتوقف عبرها عرى العلاقة وتزدهر فاعليتها . فكيف ثم هذا الحوار ؟ وماطبيعة ندوة الحوار الأوروبي العربي التي عقدت بهامبورج بين ١١ - ١٦ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ والتي خصصت للجانب الثقافي والحضاري في هذا الحوار ؟ وهو في الواقع أنظر الجوانب جميعا وأهمها وأكبرها قدرة على ترسيخ القواعد التي ينطلق منها الحوار في شئ الحالات الأخرى . وماذا جرى في هذه الندوة الهامة التي أنفق عليها العرب والأوروبيون بينخ وسخاء ؟

بين التخصص والعومية

ومن البداية تلمس نوعا من الأزدواجية في منطلقات فهم كل من الطرفين لطبيعة هذا اللقاء ونوعيته . فلم يكن اللقاء من نوعية الاجتماعات الاحتفالية الضخمة التي تكرس لها الأمكانيات الماثلة وينفق عليها بيلخ وسخاء ، دون أن تتخضع عن حصاد يتناسب مع مايدل فيها من جهد وما علق عليها من آمال ، وكان المقصود هو الطقوس الاحتفالية ذاتها ومايصاحبا من ضجيج إعلامي ، وإن كان فيه الكثير من ملامح هذه الاجتماعات ومماها الاحتفالية ، وكان القضية المطروحة ليست إلا مجرد تكأة لمعقد تلك الاجتماعات التي ما تلبث أن تدبر ظهورها لتلك التكاة ، لتستعج بما يشيعه الاجتماع ذاته من مراسم ، وتستهبو جلسات التشفيق والمقوس التزييم بالحطب والكلمات والأحبيب البلاغة اللغظية .

ولم تكن الندوة أيضا من نوعية اللقاءات المهادنة المتواضعة التي تكرس جل جهدها للدرس اللقيق لقضية ، أو البحث للموضوعي الرصين لأبعاد مشكلة واستصاء شئ احتمالاتها ، وتفتق عن مشروعات بئامة ونتائج ملموسة واضحة ، وإن كان فيها أيضا شئ كثير من سمات هذه اللقاءات الرصينة المجادة لأن عنوانها المتواضع « ندوة » أو Symposium بالإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية - ينطوي على كلمة لاتينية تستعمل في معظم اللغات الأوروبية - ينطوي على رغبة واضحة في إبعاد أسلوب حلقات العمل والجدل الشاق المعق .

عدهم أصابع اليد الواحدة ، بل إن واحداً من أبرز المثقفين العرب الذين شاركوا في هذا اللقاء بفعالية واقتدار وهو الأستاذ محمد أركون جاء مثلاً لإحدى الجامعات الفرنسية .

ويبدو أن هذا الحفل الشديد في التمثيل ونهايت مستوى الجانب العربي ليس نتيجة لنياب أو تقييد المثقفين المصريين عن هذا اللقاء ، ومعظم المثقفين الثوريين في مختلف بلدان الوطن العربي ضحى ، ولكنه أيضاً امتداد لتشكيل اللجنة المتخصصة في التعاون الثقافي والمنبثقة عن الحوار العربي الأوروبي والتي أعدت موضوعات هذه الندوة ، إذ تكونت اللجنة من خمسة أعضاء أوروبيين كان اثنان منها سياسيين هما إيرهارد كونت (الخارجية الألمانية) وروبرت بوزيخ (الخارجية الإيطالية)، وثلاثة من أساتذة الجامعة هم د. أندريه ريجون (جامعة إيكس آين بروفانس الفرنسية) ، يود ديريك هوبود (جامعة أكسفورد الإنجليزية) ، د. فان تيرونيز (معهد العلوم الاجتماعية للمولندية بلهايا) ، وخمسة أعضاء عرب كانوا جميعاً من موظفي الجامعة العربية بونس وهم السادة الطاهر جيجا ، وإميل الكيخ ، وفازر عبد النبي ، وشحاته خوري ، وموفق عبد القادر . وقد يكون جميعاً من الموظفين المكلف لكن لا يعرف عن أي منهم إسهامه البارز في ميدان الدراسات العربية ، أو حتى العربية المعاصرة على ساحة الوطن العربي ، وليس بينهم واحد من كبار مثقفي الوطن العربي ، أو أبرز مفكره المعاصرين .

وقد كان لهذا الحفل الواضح في التوازن بين ممثلي المجموعتين في اللجنة التي أعدت لهذه الندوة ، وبالتالي في المشاركين من الجانبين في الندوة ذاتها ، أثره الواضح على تأرجع الحوار بين الاخذية والدفاعية وضباب الندوة ، وبالتالي الخلفية من ساحة : اعتذارية الجانب الأوروبي عن عدم فهمه أو إسهامه للجانب العربي تاريخياً أو آتياً ، وهي اعتذارية تنطوي على جانب كبير من الدلائل والأدب ، فلا يزال معظم الذين حضروا من الجانب العربي غير قادرين على تقديم ما يستحق الفهم ، أو بدعوى إن تجاوز مرحلة الإساءة . ودفاعية العرب عن أنفسهم وتاريخهم القديم أو الحديث ، هي دفاعية تنفجر إلى الكيسية والموضوعة ، وتنطوي على اعتراف بالذنب أو الدونية ، وإلا فلماذا يدافع الإنسان عن نفسه إن لم يكن موضع ذنب أو موضع تهمة . كما أنها قد أوقعت معظم ممثلي الجانب العربي بدون دراية من أعظمهم ، أو تبسّر في برائن انشغلة الرؤية الشائبة والسائدة عن العرب ، والتي تسري في عروق كل مدارس الاستشراق الغربي على اختلاف منازعها واتجاهاتها ، تلك الرؤية التي تزعم أن العرب أناس ذوو حضارة عظيمة دارة ، ولأحاضرهم سوى حاضرم مختلف يثير الشفقة .

وقائع الندوة

ولكي لا نستطيع العرض بالتأجيل علينا أن نعرف أولاً على وقائع هذه الندوة ، وما طرح في قاعاتها من قضايا ، وما دار في جلساتها من مداخلات ومناقشات . ومن البداية نستبد أن وقائع هذه الندوة قد انقسمت إلى قسمين كبيرين ، أولهما وأكبرهما هو قسم الحوار العام

على اللقاء بإيجازات الحضارة العربية والإسلامية الزاهية في المصور الوسطى ، وإعنا على فكرة الحرية الفردية التي انبثقت عن عصبة للندن الحاشية الجرمانية القديمة . ومع أن ألمانيا عهلت بمسؤولية تنظيم هذه الندوة إلى معهد الاستشراق الأثافي بجامعة هامبورج فإنه أثر ألا يقعد جلساتها في قاعات المهدد أو مدرجات الجامعة ، وإعنا في قاعات واحد من الفنادق القديمة الباذخة وهو فندق أطلانتيك الذي يطل على بحيرة إيستر الجميلة في قلب المدينة القديمة ، وكأنا يحصر على تجريد اللقاء من طابعه الجامعي الضيق بوان يعطيه بعداً استغنياً عاماً .

التقيل بين الاعتذارية والدفاعية

فإذا كان هذا الحوار أن يبدأ فلا بد أن يبدأ جغرافياً على أرض أوروبية وأن ينطلق من فوق منصة أوروبية عامة ، حتى لو كانت جامعة الدول العربية هي التي دعت إليه . وحتى تبرهن أوروبا على أهمية هذا المنطلق ودلالته قد عملت على اختيار ممثلي الجانب الأوروبي في هذا الحوار بطريقة جيدة . إذ عهلت إلى كل بلد من بلدان المجموعة الأوروبية باختيار الوفد الذي يمثل في هذا الحوار من ٦ - ١٠ أشخاص . وحاولت البلدان الأوروبية عموماً أن تختار وفدها من بين أفضل للتخصيص . فيها في شئون العالم العربي أو الإسلامي ، وأكثهم خبرة به في كل بلد من هذه البلدان .

كان هذا هو جهر الاختيار وإن اختلفت مظاهره وتبديته قليلاً من بلد إلى آخر . فبينما كان أغلب ممثلي إيطاليا وهولندا وأيرلندا من أساتذة الجامعة للتخصيص في الدراسات العربية والإسلامية ، فإن كلا من فرنسا وألمانيا وبلجيكا حاولت تحقيق نوع من التوازن بين الجامعيين والسياسيين من سفراء أو ساسة متخصصين في الشؤون العربية . أما إنجلترا فقد حاولت تحقيق توازن أعرض بين الجامعيين والكتاب والإعلاميين والساسة . إذن فقد قدم الجانب الأوروبي أفضل عناصره الباردة للعالم العربي ، أو صاحبة الخبرة الطويلة في التعامل الإجمالي أو السياسي معه ، وكأنه يريد أن يؤكد معرفته الجيدة بالعالم العربي ، بمشاكله وقضايا ، وأن يعتذر عن سنوات التشويه الطويلة لسمعة العالم العربي والإسلامي ، وعن الصورة المشوهة التي رسمتها للعربي أجيال متلاحقة من ناشري الأغاليط والتحيزات .

فإذا فعل الجانب العربي ؟ بدلاً من أن يقدم العرب أفضل للتخصيص بينهم في الدراسات الأوروبية ، وأصحاب الخبرة الطويلة في التعامل الحضاري والثقافي والسياسي معها ، كان عدد كبير من المشاركين العرب من موظفي الجامعة العربية الرسميين الذين وجدوا في الندوة فرصة سانحة لسفرة أوروبية مدفوعة التكاليف ، دون أن تكون لديهم القدرة على الإسهام في أي حوار علمي خلاق . وكان عدد قليل منهم من الوجوه الثقافية والرسمية والتقليدية في بعض بلدان الوطن العربي ، التي فهمت أنها موفدة للدفاع عن سياسات حكوماتها الرسمية ، لا للمشاركة في حوار فكري وثقافي مجهد ، وكان ثمة عدد أقل من مثقفي العرب ودارسيهم ، لا يتجاوز

نفس يفيض القلق لا يشغلها من مشاعر الاستسلام الحفيّة ، ومن نزعات السيطرة الواهنة تارة وللبادية أخرى ، ومن هواجس البحث من دور أوروبي ، أو بالأحرى السعي للعب دور أوروبي متميز في المنطقة العربية ، لا باعتبارها جارا جديراً بالصدقة ... وإن كان هذا ما يفضح به مغلق كتابته - وإغما باعتبارها - كما يتبدى من مضمونها التحق وإغماها الفحبة - المجال الحيوي بالمفهوم الجرماني العتيق للسلاط الأوروي الوليد .

وإذا ما انتقلنا إلى كلمة الممثل العربي (الأمين العام لجامعة الدول العربية) سنجد أنها تفتقر إلى تعدد المستويات هذا ، وتراجع بين العتاب والاحتذائية . فقد استلهاها بالإسهاب في امتداح ألمانيا وحضارتها وعلاقتها بالعرب ، بصورة تتطوى على قدر من المبالغة ، ومقدار من النونية التي تتبدى في رغبته في تبرئة العلاقات الألمانية العربية من شوائب العنف ، ونزعات السيطرة أو الهيمنة ، وفي دعوته إلى أن السيل الأفضل لتأكيد الذات العربية يكون بالمعرفة المنهجية الموضوعية والحضارة فرضت تفوقها المادى !! .

ثم أطلق بعد ذلك للدماغ بمنفعة اعتذارية وأصبحه عن صورة العربي ، مناشدا أوروبا أن تتحلل عن الصورة الشائنة التي كونتها للشرق باعتبارها غامضا باطنيا ، وعن الأوهام الشائعة من أن الحضارة العربية لا تتلام أصلا مع مقتضيات التطور المعصرى . ويحاول أن يقنعها بأن الحضارة العربية ليست حضارة القول والبلاغة اللغظية الجوفاء ، لأن لها ميوتا فكريا وروحيا خصيا ، ينهض على التسامع العربى والدبنى وعلى التكامل والتداخل بين المجموعات الروحية والثقافية للدخلة فيها والصانعة لنسجها الذى التميز ، بالصورة التي مكنتها من الافتتاح النقدي الخلاق على ميوت الثقافات الإنسانية الأخرى ، من يونانية وهندية وإسبانية وبيزنطية وصينية .. الخ . وهو تتفاعل أنمض حركة الترجمة وازدهرت في فيه للمعارف والعلوم ، وتبلورت فيه الطريقة التجريبية في البحث والاستقصاء وضحت أفقا بكراً وتقنيات جديدة للقياس والمعرفة .

وبعد التباهي بعراقية الماضي العربى المؤقت جاء دور جهامة الحاضر المتلفات الذى لا يتغير فيه لمياكل اللازمة للبحث القومى ، فترج منه الحيريات والبقول العربية إلى الشال الغربى المتضخم ، مكسمة بذلك تحلّت الواقع العربى أو معرقة إيقاع تطوره - فبجيرة العلماء ليست كجيرة الحال ، لأنها تحرم الجضم من أرقى ثماره وأكثرها ضرورة لحفه وتطوره ، وتطرح جمدة مسألة نقل التكنولوجيا كموضوع رئيس من مواضيع الحوار. ومن منطلق هذا الحاضر القتل بالاشكال طرح الشاذل القليلي مسألة إنشاء دولة الكيان الصهيونى وأثرها الدامى على المنطقة العربية ، ومحاولة الوشحة تدمير طابعها وشخصيتها واستتصال غمادها الناجبة كالفرودج اللبائى ، وفرض هيمنة الكيكية عليها ، منيا أوروبا إلى أخطار هذا الكيان على اعتبار هذه المسألة من القضايا الحيوية في التعامل مع العرب أو الحوار معهم . ثم دعا أوروبا في النهاية إلى مزيد من الاهتمام بمعرفة الحضارة العربية والإسلامية والتفتح عليها ، في مقابل خروج العالم العربى من موقه الاطوالم ودراسه للغرب دراسة تحليلية وتقديمية معاً .

الذى قدمت فيه البحوث ، وطرحته في ساحة معظم المداخلات الفكرية والمسابقات النظرية والمنهجية ؛ وثانيها هو قسم حلقات العمل الذى انقسم بدوره إلى ثلاث حلقات : أولاها لدراسة آفاق التبادل الثقافى ومشروعات التعاون في البحوث والطبوعات ، وثانيها لبحث هجرة الحال والمعلمين والضرورات الدافعة إليها وآثارها الاجتماعية والثقافية ، وثالثها لمناقشة برنامج التعاون في تعلم اللغات ووسائل النهوض بتعليم اللغة العربية للأورويين .

وإذا كانت حلقات العمل قد استندخت - بطبيعتها - بحث الموضوعات المنزلة بها بطريقة متخصصة ، حول مائدة العمل المستديرة ، بغية الوصول إلى أوقى التوصيات والاقتراحات الرامية إلى التغلب على الصعوبات ، أو صياغة الحلول القادرة على استتصال المشاكل ، والتخلص من أسبابها وأعراضها معاً ، والتي يمكن أن تعرض بدورها في قاعة الحوار العام ، فإن قسم الحوار العام وماتقدم فيه من أبحاث ومداخلات هو الذى يستحق أن يترتب عنده بشيء من التفصيل .

وقد بدأت جلسات ندوة الحوار بمجلسة افتتاحية صبيحة يوم الاثنين ١٢ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ قدم فيها كل من الممثلين السياسيين للجانين العربى والأوروي تصوره عن الحوار وهدفه منه . فبعد أن قام الدكتور كلاوس فون دونان رئيس مجلس مدينة هامبورج الهانسية الحرة بتقديم كلمة ترحيبية باسم مدينته التي تستضيف الندوة الهامة ، والتي تأمل ألا تسبق عليها من روحها وقيمها الحرة الكثير ، أعقبه وزير الخارجية الألى هاتز ديفرش جينشر بإلقاء كلمة المجموعة الأوروية وصدد طبيعة تصورها لهذه الندوة ، ثم أمين الجامعة العربية الشاذل القليلي الذى قدم بدوره تصور المجموعة العربية لها .

ازدواج الرؤى والمطلقات

ومن البداية نلمس قدراً كبيراً من ازدواج الرؤى والمطلقات المنهجية في تصور كل من الجانبين للندوة ولطبيعة الحوار الذى سيجرى أثناءها . فن الطبيعى أن يكون لكل جانب رؤاه وتصوراتاته الخاصة ، ولكن من الضرورى ألا يكون هناك تناقض جبرى بين هذه الرؤى والتصورات ، وألا تحجب هذه التناقضات رؤية وجهة نظر الآخر وتصورات ، أو تحول دون الحوار الحقيقي معه . وإذا ما بدأنا بكلمة الممثل الأوروي (وزير خارجية ألمانيا) سنجد أنها كلمة رجل جاء بعرض برنامجا للعمل ، يشغله الحاضر والمستقبل أكثر مما يهيمه الماضى ، ويعرف وقع أقدمه وما يريد له ليله أولاً ولأوروبا الغربية ثانياً ، من التعامل والحوار مع الوطن العربى . وهو يطرح برنامجاً هذا على المتحاورين راعياً منهم في تفهمه وتبينه .

ويرغم دمايته وحصافته الواضحة في تقديم برنامج تصوراتيه ، وفى التدرج بأسلوب الحوار والإقناع والحوار والمثلث التاريخى ، فإنك لا تستطيع أن تنكك كرمى وأنت تصمت إلى كتابته لمادة الرصينة أن

الفاعلة في هذا التصور، على مدى فترة تاريخية طويلة. وهو يعرض للمراحل المتطرفة التي مر فيها هذا التصور، عبر مرشح الكنيسة الضائق والروحي والمعرفي، ويخرج بصورة مشوهة للعرب في ذهن الدارس الأوروبي وجعل الشارع على السواء، تستهدف تحريضها لتنظم على مقت العرب باحترامهم علو الكنيسة السياسي (وبالتالي أوروبا) آنذاك. وتعالى أن يبين هذه الأفكار، أو الأخطأ المعينة التي شاعت بين متقني أوروبا القديمة والوسيلة عن العرب، وأن يتقدم ما بها من خطئ وشطط وتحيز في نوع فريد من نقد الذات الذي لا يستهدف تعرية هذه الذات بقدر ما يستهدف إكبار قدرتها على الاعتراف بالخطأ. ويتوقف في عرضه هذا عند حدود العالم الأكاديمي الجلف، دون التعرض لشق تليبات صورة العرب عبر الوسائل العرقية الأخرى، ولا للدور هذه الصورة الكنسية الشائنة في توليد مجموعة من الأخطاء العرقية التي لا تزال فاعلة في العقل الأوروبي رغم تصحيح الأكاديميين لها في دوائرهم العلمية الضيقة.

وينتهي بحثه في الواقع على مصادرتين أساسيتين لا تفلان أهمية أو خطراً عن إغفالها لامتدادات الصورة التطبيقية الشائنة للعرب في اللحن الأوروبي: أولاً أن الثقافة والحضارة العربية والإسلامية، وبصير أدق كل ماله قيمة فيها قد أصبح الآن جزءاً لا يتجزأ من ثقافة الحضارة الغربية وقيمتها. ليس فقط لأن المنافع الروحية للحضارتين واحدة أو متشابهة، ولكن أيضاً لأن الإنجاز الحضاري الكبير للثقافة العربية والإسلامية قد انتقل إلى أوروبا برته في القرون الوسطى، فاستوعبته وهضمته وتغلته وتحلته قاعدة للإنجازاتها الحضارية والفكرية الراهنة. وثانيها أن الحضارة الأوروبية هي «الحضارة» بأداة التصريف المقصدة، فهي الأكثر نمواً وتطوراً، وهي القادرة على نقد نفسها نقداً ذليلاً وعلى طرح أية إيجابيات فاعلة للأشئلة والتحديات التي يواجهها عالمنا اليوم.

أما بحث أنطون المقدسي فإنه يبدأ بطرح مقولة أن الذات المتصورة تعبر عن نفسها في صورة الآخر بقدر ما تقدم تصورها عنه. فهناك جدلية فاعلة بين الذات والآخر تتمثل فاعليتها في طبيعة التحورات التي انتابت صورة الغرب في ذهن المثقف العربي، بدءاً من الإعجاب الواضح في كتابات الطهطاوي، مروراً بالهجرة القلقة في أمهات تلاميذ الأفغاني ومحاوالتهم التوفيقية عند محمد عبده وعلى مبارك وقاسم أمين وشكيب أرسلان وغير الدين التونسي وغيرهم، ثم بالاحتداد للطلق للنموذج الأوروبي بشق الجماعات هذا الاحتداد البادية أو المستترة عند الأخوين صروف وشيل شميلي وفرح أنطون وأحمد لطفي السيد وإبراهيم اليازجي، وصولاً إلى مرحلة إعادة اكتشاف الهوية القومية في تجلياتها الإسلامية عند شكيب أرسلان، أو الطائفة عند سلامة موسى، أو العقلاية عند طه حسين، أو القومية عند نجيب المازوري وساطع الحمصري وزكي الأرسوزي، والتي وجدت في زعامة جمال عبد الناصر تعبيراً قوياً لشق نزعات الفكر القومي من التاخيتين الحضارية والسياسية.

وإذا كانت مصادرات بوساني تطوى على قدر كبير من الغفلة

فهل استطاع الأوروبيون التفتح على الحضارة العربية والإسلامية دون استعلاء أو عتد؟ وهل تمكن العرب من الخروج من دفاعيتهم الانطوائية والتخل عن التقيضين المعاجزين: الرفض البات للحضارة الغربية أو الهاكة البنيوية لمانحها من أجل إعادة النظر القديمة الخلاقة في الحضارة الأوروبية ونهجها ومنطلقاتها. هذا ما مسجيب عنه تناولنا لأبحاث التثوة وخاصة في يومها الأولين المكرسين لمناقشة قضايا صورة كل حضارة من الحضارتين، كما تنعكس على مرآيا الحضارة الأخرى.

في مرآيا الآخرين

اتبعت التثوة أسلوباً تنظيمياً جيداً، وإن شاب تطبيقه شيء من القصور - يرمض الإمكانات الجيدة التي تتوفر لها - وهو أن ترجم جميع البحوث وطبع وتوزع سلفاً على المشاركين لقراءتها قبل مجيئهم إلى هامبورج. وفي التثوة يقدم صاحب البحث ملخصاً شفها ليسته في عشرين دقيقة، يليه نقاش متفصّل من دارس من الجسوة المقابلة، فإن كان مقدم البحث عربياً فيجب أن يكون للمقب عليه أوروبا، والعكس بالعكس. ولإقلل التقيض أهمية من البحث نفسه، بل قد يفوقه أحياناً في العمق والراء، ولذلك فقد أعدت التقيضات سلفاً وطبعت كبحوث مستقلة، ثم عرضت هي الأخرى شفها. وبعد تقدم البحث والتقيض يفتح الباب للمناقشة من بقية المشاركين، بحيث تقتصر كل جلسة على بحث واحد، وبحيث تعقد في اليوم الواحد جلستان طريقتان تتاح في كل منهما الفرصة لمناقشة موضوع واحد، بأكثر قدر من الجدية والرصانة والعمق. هذا فضلاً عن جلسة يومية لحفلات العمل بعد الفراغ من الجلسة الصباحية الأولى.

وقد خصصت الجلسات الأربع الأولى للتعرض على صورة كل حضارة، كما تبدى في مرآيا الحضارة الأخرى، والمشاكل التي تطرحها هذه الصورة بالنسبة لمسألة الحوار ذاته. فقدم أليساندرو بوساني (الأستاذ بأكاديمية لينشي القومية بروما) بحثاً عن التصور الأوروبي للحضارة العربية ودلالات استجابته لهذه الصورة في الجلسة الأولى. ثم قدم أنطون المقدسي (بوزارة الثقافة السورية) بحثاً عن التصور العربي للحضارة الأوروبية وكيف يتعامل العربي مع هذا التصور في الجلسة الثانية. وفي اليوم التالي قدم إدوارد مورتير (جريدة التايز الإنجليزية) دراسة عن الأبعاد الداخلية والخارجية للحضارة الغربية في أوروبا المعاصرة، في مرحلتها الانتقالية الراهنة، ودلالة ذلك بالنسبة لمستقبل الحوار العربي الأوروبي. ثم قدم الدكتور عبد القادر زياينة (أمانة الجامعة العربية بتونس) بحثاً في الجلسة الرابعة بنفس العنوان، ولكن عن الحضارة العربية في علنا المعاصر، وأبعادها الداخلية والخارجية في هذه المرحلة الانتقالية ودلالات ذلك في إطار مستقبل الحوار العربي الأوروبي.

وإذا بدأنا بالبحث الأول لأليساندرو بوساني سنجد أنفسنا يزاء عرض تاريخي سهب وديق لتصور أوروبا عن العرب، والعوامل

والعالم العربي ؛ وهي حركة في المجاميع وإن كانت لا تزال تنفتح إلى التوازن على عدد من المستويات . ويتج ذلك ظهور اللغة العربية في الكثير من شوارع مدن أوروبا الكبرى لأول مرة مكتوبة ومنكلمة ، وظهرت مشاكل المهاجرين العرب في هذه المدن مع بلاد يحتاجهم ولكنها ترفضهم في الوقت نفسه .

أما البحث الرابع والأخير من أبحاث هذه المجموعة فهو بحث الدكتور عبد القادر زبادية عن الحضارة العربية في عالمنا المعاصر ، وموقفها من متغيرات هذا العالم . وقد حاول بدماء أن يتعرف مكانة الحضارة العربية بين الحضارات المختلفة ، وجدلية علاقتها بالحضارة الغربية التي اعتمد ازدهارها على إنجازات الحضارة العربية في عصرها الزاهر ، وأهمية عنصر الفتح والاتصال بثقافات الآخرين وفكرهم والاحتماء بالثقافة منذ بدايات النهضة العربية القديمة ، وطبيعة ارتباط عصر النهضة العربي بعصر الاستعمار الذي سدد لها أبلغ الضربات ، والذي أدى إلى انتكاسة حضارية واضحة .

ومن هنا كان الاتصال الحديث بأوروبا يتم على وتر مشدود من السلب والإيجاب ، لا يمكن بأي حال من الأحوال مقارنته بإيجابية الأثر العربي التاريخي في الحضارة الغربية التي استلهمت كل رؤاها العقلية والعلمية من إنجازات العقل العربي القديم . ثم ينتقل بعد هذه للملاحظات الميدانية إلى الواقع للمعاصرة فيبحث عن بعض سمات المرحلة الانتقالية الراهنة التي تمر بها الحضارة العربية وعن بعض مبرمها الشاغلة : وأولها مسألة العامل البشري وإعداده للنهوض بالمهام التي تتطلبها عملية النهضة والتحديث . وثانيها مسألة تراحم الاقتصاد في الثقافة العربية الراهنة التي انفتحت بلا شك على الجديد الأوروبي ، وحاولت في الوقت نفسه الاحتفاظ بأصالتها الموروثة ، وعاشت مرحلة من الازدهار النسبي الحديث الذي اتجهت فيه اللغة إلى الجدية والبساطة ، وانفتحت فيه الثقافة على المجاهير الواسعة .

وثالثها حدة الرغبة في التغيير وتغلغلها في شتى مناحي الحياة ، بالصورة التي تستوجب إعادة تنظيم العمل وتنظيم العلاقات الاجتماعية ، حتى يتحقق التغيير المطلوب ؛ دون أن تؤدي حركيته إلى كثير من السلبات . ورابعها نوعية التغيرات والتذبذبات الاجتماعية الحادة الناتجة من تضخم المدن وما يصاحبه من مشكلات تعزل إيقاع التنمية الحضارية في عدد كبير من بلدان الوطن العربي وتساوم في زيادة قلق الشباب وتوتره . وخامسها مسألة الخلط في البنية الاقتصادية في الوطن العربي ككل ، ذلك الخلط الناتج من التجزئة والفتنة ؛ فالبلاد الغنية بالفروات فقيرة في الإمكانيات البشرية القادرة على استغلال هذه الفروات والمكسب العكس . وينتهي أخيراً إلى ضرورة التكامل الحضاري وشميته .

وإذا تأملنا بحث اللغطة المعاصرة. سنجد أنها يشيران إلى وجود أرض مشتركة للعراق لأنها يتميزان بالهوية المتشابهة تعرف الذات في علاقتها الخارجية مع الآخر ، بكل صعوبة هذه المحاولة وتناقضاتها الفاعلة .

لنتخيه فإن مصادرات المقدس ومنطقاته تنطوي على قدر أكبر من التواضع والحيف ، لأنه لا يرى فقط أن تصور العرب لأوروبا ليس في الواقع إلا تصورهم للحلول التي يرونها عبر أوروبا لمشاكلهم ومومهم القومية ، ولكنه يربط تطور التاريخ الفكري العربي ، ورحلة الوعي القومي بهذا التصور ، باعتباره قوة فاعلة في هذه الرحلة ، بل مصدراً أساسياً من مصادر وحيا وإلهاما ، إلى الحد الذي دفعه إلى تسمية مرحلة البحث عن حل خارج إطار النموذج الأوروبي عبر محاولات تلازم الألفاني المتعددة بمرحلة « الحيرة » ، وكان الهداية ومعرفة الطريق مرتبطة فحسب بالتعامل مع النموذج الأوروبي ، أو كما يقول باكتشاف الذات عبر صورة الآخر . وفي هذا قدر كبير من الظلم والحيف للتاريخ الفكري للعرب في القرن العشرين على الأقل .

لهجات اللحظة الراهنة

عندما نترك الجانب التاريخي وتبارح مناطق الحرجة التي تضفي على التغيرات والمنطلقات النهجية المتعددة المزيد من الحرج والإيهام ، ونركز على اللحظة المعاصرة أو مرحلة « ما بعد الحداثة » ، كما سميت أبحاث الندوة - وهي المرحلة التي أعقبت انسحاب أوروبا كمتصمر من العالم العربي ، وشهدت بمحاولاتها المتعددة لإعادة التعامل معه على أسس جديدة - سنجد أن الصورة تختلف كثيراً . ففي دراسة إدوارد مورغر التي قدمها في جلسة الندوة الثالثة محاولة متوازنة لتقديم ما للعرب وما عليه في رحلة تعرفه الحديثة للعالم العربي وتعامله الموفق معه ، وفي محاولة للاستجابة للمتغيرات الجديدة ومدى نجاحه في إعادة التكيف مع قواعدها الجديدة .

لقد فرشت هذه المتغيرات طرح أوروبا فكرة الخبز الأوروبي وراء ظهرها وإن لم يكن ، وليس من السهل علينا أن نتخلى عنها كلية ؛ فلا تزال أوروبا مؤمنة بأن حضارتها التي قامت على العقلانية والديمقراطية هي الحضارة ، وما عداها لغو وميت ، لكنها مجبرة بحكم المتغيرات الحديثة أن تميد النظر في بعض رؤاها وتغييراتها ، خاصة في بعض القضايا الحساسة كفضية الموقف من الكيان الصهيوني الذي يعتبر - على حد تعبيره - إنجازاً أوروبياً ، وتعبيراً عن فشل المشروع الليبرالي الأوروبي في الوقت نفسه - ومن هنا فإن الانحياز الأوروبي له كان انحيازاً مسبقاً بدنياً ، غير أنه ثمة بعض التغيرات التي يرصدها الباحث خاصة في مرحلة ما بعد 1967 . حيث بدأت أوروبا ترى أن ثمة شياً فلسطينياً عانى من الصهيونية التي ساعدتها أوروبا ، وأن له حقوقاً ووجوداً واقعية عادلة . وأخذت تبنت - نفسياً على الأقل - عن الصهيونية .

وبعد ارتفاع أسعار النفط أخذ العالم العربي يزداد أهمية بالنسبة لأوروبا ، ليس فقط باعتباره مصدراً لتسبب الحياة في أوروبا : أي الطاقة ، ولكن أيضاً باعتباره السوق الأقرب إلى أوروبا ، وهي سوق تتمتع بعض بلدانها بلقي للفرط والقدرته المائلة على الاستهلاك دون الإنتاج . ومع تزايد هذا الاهتمام تزايدت حركة البشر بين أوروبا

وتتبع جدلية هذين المحورين من جدلية أعمق بين ما يسميه أركون بـ «العقل الكاثي» و«العقل الشفاهي». فقد أدى الوضع التأويلي للجم عن الكتاب «الزل» إلى تضيق الثقافة المكتوبة على الثقافة الشفهية وتقليب العقل الكاثي على العقل الشفاهي، ولهذا كله مجموعة من الأسباب الأنثروبولوجية المعقدة التي تسفر عن نفسها في اللغة وفي غيرها من النظم الإشارية في المجتمع. ولهذا فإن الدنيوية - في رأي أركون - عنصر فاعل في جميع الحضارات، قد تنقلب على العقل الكاثي مرة أو يتطلب عليها العنصر الديني أخرى، غير أن هذا لا يتعلق بتعاليم الدين بقدر ما يتعلق بالقوى الفاعلة في تطوير كل مجتمع.

وقد كان الأجلد لنظمي التلوة أن يمدوا مناقشة هاتين الدراستين إلى الجلسة السادسة، لأن الرؤى والمعتقدات النظرية والمنهجية التي قدمها أركون قد أثارت اهتمام الجميع وفجرت الكثير من القضايا والنقاط الحيوية التي كان لابد أن تفتح الحوار، وإذا واصل للتساويين مناقشتها، غير أنهم لم يفعلوا ذلك، وخصصوها لدراسة عبد الكريم اليافي (من مجمع اللغة العربية بدمشق) عن الدين والإحياء الروحي في الوطن العربي ودلالاته في الحوار الثقافي مع أوروبا الغربية، وهي دراسة انحصرت على تصوير الوضع في سوريا، والعرض التاريخي العام لخلف حركات الإحياء الديني المعروفة في الوطن العربي في القرنين الماضيين. وهو عرض سردي يفتقر إلى الرؤية النقدية والنهج الحاد والبصيرة التحليلية النافذة. ومحاول جاهدا أن يكون عليا بالحقائق، وأن يفرق بين الدين كجوهر وبين ممارسات الأفراد له، دون أن يضيف إلى منطلقات فيرجوت البلبلية الكثير.

التغير الثقافي وصنع القرارات

إذا ما انتقلنا بعد ذلك إلى الجلستين الأخيرتين اللتين خصصتا لدراسة فان نيروينجر (معهد الدراسات الاجتماعية بلاماي) عن التغير الثقافي بوصفه مرجعا في صنع القرارات الاجتماعية والسياسية، ومعنى المناقشات الأوروبية الغربية عن مستقبل دولة الرفاهية، ودراسة د. أحمد كمال أبو الجيد (جامعة الكويت) عن توظيف الثقافة الإسلامية في تحقيق تغيرات اجتماعية وسياسية في المجتمعات العربية والإسلامية، وجدنا أنها شديدة الصلة بالجلستين اللتين خصصتا للدين والعلمانية، بل يوشكان أن يكونا التكتلة التطبيقية للمنطلقات والرؤى النظرية التي طرحت عند مناقشة جدلية الدين والعلمانية. ومن هنا سأستألف هاتين الجلستين الأخيرتين قبل الحديث عن الجلستين (السابعة والثامنة) اللتين خصصتهما للأدب. ليس فقط لأن التسلسل الموضوعي في العرض يتطلب ذلك ولكن لأن جلستي الأدب كانتا من أقر جلسات الحوار وأشدها تحييا للأمل.

وقد حاول فان نيروينجر أن يناقش ما آلت إليه العلمانية الغربية في العصر الحاضر، ومنتاج عن إنجازها الرئيسي - دولة الرفاهية الاجتماعية الأوروبية - من مضللات عميقة ونفريات جنونية في التركيب الحضاري والإسكاني للمجتمعات الغربية، مما فرض على

إذا انتقلنا إلى الجلستين الخامسة والسادسة مستجد أنها قد خصصتا لبحث قضية الدين والعلمانية وعلاقتها بعملية التغيرات الحضارية التي عاشها وتعيشها الحضارتان.. وهو موضوع على درجة كبيرة من الأهمية، ولذلك فقد استطاع أن يزدود التلوة بأخصب أيامها وأكثرها حيوية وعصفا وبراءة كما كان مقدمة حيوية للجلستين التامة والعاشر في آخر أيام التلوة، اللتين خصصتا لقضية الحرية القومية لكل من الحضارتين في معترك التغير الثقافي الراهن.

وقد عرض في الجلسة الخامسة بحث أنطوان فيرجوت (من الجامعة الكاثوليكية بلوفان ببلجيكا) وهو البحث الذي كان تعليق الدكتور محمد أركون (أستاذ الفكر الإسلامي بجامعة السوربون) عليه أهم من البحث الأصلي بكثير. ويحدد بحث فيرجوت على المصطلحات التاريخية في تناوله للظاهرة الخاصة للمسيحية وتأثيرها على عملية العلمنة، باعتبارها عملية تتحدد على المطلق الفلسفي والتاريخي، بالصورة التي تجسّل العلمانية ذاتها مبدأ فلسفيا تاريخيا، استطاع أن يثبت وأن يسيطر على مقدرات الحضارة الغربية، مما دفع الدين برؤاه وقواه ومؤسسته إلى التراجع إلى مكان بالغ الثانوية في المجتمع الغربي المعاصر. كما يعتمد البحث أيضا على المنهج النقدي الذي يلجأ إلى التحليل الفلسفي الذي يكشف عن حمية العلمانية الغربية وينق عريضتها، والذي يطرح بدوره تساؤلا ملحا عما إذا كان من الخصى أن تمر المجتمعات الأخرى بنفس هذا التغير الجذري من الدينية إلى العلمانية.

وقد رفض الدكتور محمد أركون في تعليقه العام على هذه الدراسة مسألة تنال المطلق الموروث في التعامل مع الدين والدنيا باعتبارها بعدين متوازيين وموقفين ذهنيين متعاكسين، وطرّح بدلا من ذلك فكرة المحورين المتقاطعين والمتداخلين اللذين تحكم حركتهما الفاعلة مجتمعات و«الكتاب»، أي المجتمعات التي تأثرت في تكوينها وحياتها بظاهرة «الكتاب المنزل»، مثل «كتب العهد القديم والجديد والقرآن»، التي تقيد أهلها بالوضع التأويلي الذي يحتاجون منه إلى قاءة نصوص مكتوبة، لاستنباط ما يحتاجون إليه من الأحكام في نشاطهم الفكري والتشريعي والفكري والسياسي. وهو محار النظر العمودي إلى العالم والأشياء والوضع البشري الذي يفرضه الموقف الديني المحكوم بالنص «الزل» من أهل إلى أسفل، من الحائق إلى عباده. ومحو النظر الأفقي الواقعي التجريبي الذي يفرضه الموقف الدنيوي.

ولا تتم فاعلية أي من المحورين في غياب فاعلية المحور الآخر أو في عزلة تامة عنه. فلابد أن يتفاعل كل محور مع الآخر، لأن تجاهله لا يعني إلغاءه، وإنما يعني تصورا منهجيا في الفهم والتصوير والتحليل. فربل الدين الذي يريد أن يطبق شرائع الكتاب الذي يمارس به وعيّه سلطته الدينية في هذا الواقع، لا يملك الانفصال كلية عن الواقع، وغالبا ما تتفاوت درجة احترامه له وتقيده به، بينا يتوق العلماني الدنيوي إلى مثل أهل واستلهم روصي، يفضى على برودة واقعيته التجريبية شيئا من الشفافية والتجلي.

ويدعو أن مشروع الدكتور أبو الجهد قد استطاع أن يستفيد من جدلية المحورين العمودي والأفقي في النظر إلى العالم ، وفق ما طرحه الدكتور أركون من قبل ، وإن كان يحاول أن يتجنب الإشارة إلى فاعلية محور الأفقي ، أو إلى شمولية تأثيره الفاعل في النظم الإشراعية المختلفة في المجتمع ، لكن هذه قضية أخرى كما يقولون ، لم يتح لها أن تثار بدرجة شديدة لأن د . أركون كان قد غادر التدويع قبل يومها الأخير ... ولو كان حاضرا في هذه الجلسة لتوقعنا مواجهة مثيرة بين روتين ومنهجين مثيرين للكثير من التأمل والتفكير .

الأدب والمرح

تبقى وقائع الجلستين السابعة والثامنة ، وقد خصصتها للأدب والمرح وتحدثت في أولهما الكاتب الفرنسي فرانسوا ريجي باستيد (سفير فرنسا في كوبنهاغن) عن الأدب والمرح في أوروبا الغربية وحاول أن يبنى - في عجلة قصيرة - على الوضع الحاضر لها ، وإجمال أوروبا للأدب وانصرافها إلى التسلية ، وهي التي أُنجبت الأساطير الأخرقية ، وأُعريت عدداً كبيراً من صانعي الضمير الإنساني الحديث في أقطار العالم . كما يأسف لتراجع الكتاب - والثقافة الجادة منه - أمام زحف التلفزيون وغيره من وسائل الإعلام الحالية التي أثرت على نوعية الإنتاج الثقافي لأهل شكله فحسب ، والتي جعلت بالإمكان تكتيف النجاح والشهرة وتكتيف الغياب عن الساحة العامة في الوقت نفسه ، ومنه غياب عناصر هامة من الأعمال الإبداعية المتأخرة عن اهتمام القاريء المشاهد أو إدراكه .

صحيح أن أوروبا تحترم الفن حتى لو أقفدها هذا الاحترام الشهرة ، وتلجأ إليه في بعض الأحيان باعتباره ملاذاً ومهرباً من ضغوط العالم القاهرة . غير أن تكتيف الشهرة على الجانب الآخر يعني تكتيف القوة في أيدي وسائل الإعلام الأهل عمقا ومقاومة وإدراكا وبصيرة ، ويعني - بالتالي - إعطاء القيادة والتأثير لأهل العناصر جدارة في الواقع الثقافي ، ويعني ثالثا تقليص رقعة الحرية والإجهاز على بعض القيم الأساسية في الحضارة الأوروبية .. لكن الذي يهون من خطورة كل هذا أن اللغة الأوروبية - رومانية الأصل أو جرمانية - تحمل في ثناياها عقلية الجدل والاكتشاف ، وأن العقلية الأوروبية تنهض على العقلانية والحكمة ومن هنا تستطيع أن تنقلب على كل المثبات .

ولا أريد أن أناقش - هنا - عطل هذه التقييمات في أثنى أحب أن أقول كلمة سريعة في نهاية هذا العرض للنقد عن بحث عن الدين الملقى (تونس) عن الأدب والمرح والسيف في الوطن العربي . وهو بحث في درجة كبيرة من الفصاحة والتفكير ، حاول بسلاجة شديدة أن يبنى - ربما تنفيذاً لسياسة جازمة الدول العربية من حيث كل إسهام مصري في هذا المجال ، وهو لا يدري أنه بذلك يفقر موضوعه من ناحية ، ويقع في أنشودة من يحاربون بمن يحاولون عزل مصر وضلعها من أمتها العربية . وقد أصعبت بالجنل الشديد وأنا

الباحث مجموعة من المشاكل المهمة في مرحلة التضخم والأزمة الاقتصادية التي يعيشها الغرب المعاصر والتي أجهزت على فترة الحداثة وأخذت أوروبا في مرحلة جديدة ، تفسرها متفانيها المستمرة والزلزلة على إعادة النظر في أسس العالمانية ودولة الرفاهية ومفهوم العمل وجوهر البورجويسية المتطلعة دوماً إلى الجديد وقهر الصعوبات ، وغير ذلك من المشاكل الناتجة عن تحول دولة الرفاهية إلى مؤسسة ذاتية التوجه ، مشغولة بالمحافظة على ذاتها أكثر مما هي مشغولة بتحقيق الأهداف التي أنشئت من أجلها .

ويطرح يزنويز قضية هامة في هذا المجال ، هي دور المفهوم النظري في تصور الواقع الاجتماعي في السيطرة الفاعلة في هذا الواقع من جهة ، ولق اتخاذ خيارات للمضي كميّار من جهة أخرى ، مما يجعل هذه الأخيرة تشكل حاجزا أمام رؤية المستقبل أو اكتشاف الحاضر . فأسئلة المصنف تكن في أنه أكثر نجاحاً في رؤية الماضي منه في رؤية المستقبل ، وأنه يتصور أن الحاضر دائما ناجم عن الماضي أو تكرار له ، بالصورة التي يجعل مهمته في التعامل مع عنوانه الآتية التي يعيشها ويمانيها صعبة قاصرة في معظم الأحيان .

وإذا كان فان يزنويز قد حاول استخدام المنهج المرفق واحتمد كثيرا على علم اجتماع للمرحلة في استقراء الجزئيات وعاملة الخروج بمفاهيم نظرية مجردة من هذا الاستقراء ، فإن د . أحمد كمال أبو الجهد لجأ إلى أسلوب المقاتلة بين الممارقات الثنائية في الكشف عن الجدل موضوعه ، وعن وثائق علاقته بالواقع . فبعد مجموعة من للمقدمات الضرورية عن العلاقة بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية ، وعن العلاقة بين الإسلام والمسلمين ، وعن النظرة الوثنية للإسلام ، التي أشار فيها إلى عدد من الأفكار الهامة في هذا المجال باعتبارها الخلفية الفاعلة في موضوعه يبتدئ أبو الجهد لتناول مسألة توظيف القيم والمبادئ الإسلامية لإحداث تغييرات في الأوضاع الاجتماعية والسياسية ، ثم يقدم مشروعا مفصلاً لمعالج التغيير الثقافي المقترح ، والقائم على توظيف هذه القيم الإسلامية في أنبل خلق مشروع تنموي وحضاري شامل ومتميز بحق عن المشروع الأوروبي المعاصر ، ينسج فيه المنهج النقي دون أن يسقط المنهج اللبني ، ويبين فيه منجز تكملي وحركي يعمر الكون ويتصل مع السان ، بلهيت النظرة الإنسانية ويقطع الخيز بين الناس على أسس غير إنسانية ، وبثت قيمة الحرية ويعلل دورها في تغيير اتجاه العديد من القرارات السياسية والاجتماعية ، ويوظف نظرة الإسلام للعمل في تحريك مشروعات التنمية .

ويهدف هذا المشروع القائم على أصول التصور الإسلامي وماهو ثابت فيها من قيم ومبادئ ، إلى تحريك الواقع العربي الإسلامي تحريكا كنهى مرحلة يائه الحضاري . ويوجهه المقررات الصانعة لمقرراته وجهة إنسانية تدمج مسيرة الإنسان إلى الأمام ، وهو يعمر الأرض ويتبادل مع الآخرين العطاء بقدر ما يتبادل معهم العفو ، ويعرض على صحة أخيه الإنسان حتى يدفع عن نفسه شرور الوحدة والحلوف .

طاقته ، حتى يبق على بعض الاحترام له ككاتب يجتهد في مجال المسرح التونسي ؟ الا يبدو هنا أن غياب مصر عن الندوة ، ثم تغييرها القسري عن صاحبها قد أضربا بالندوة ذاتها ، وأضربا مبدأ الحوار ذاته . فكيف نحاور أوروبا من لا يعرفون أدبهم أو ينتكرون للجزء الأكبر من تراثهم الثقافي الحي ؟

أستمع إلى المقلب على دراسته الأستاذ ج . بروجان (جامعة ليدن - هولندا) وهو يحاول أن يرأب صلوع كلمته الملهله ، وأن يلقته الدروس عن أدبه وثقافته ، وكأنه يخاطب تلميذا في صفه الدراسي .. أما كان الأجدر بهم الذين ملئوا - الكاتب المسرحي المميز - أن يعلن لمنظمي الندوة بصراحة أن الموضوع أكبر من



وزارة الثقافة

قطاع المسرح يقدم **المهرجان الكبير لموسم صيف ١٩٨٣**
ويبدأ من الأسبوع الأول لشهر رمضان المعظم
القاهرة



مسرح دهرت رشيد - القاهرة

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

أزمنة شرية

تأليف: ليلى عبد الباقى
إخراج: عبد القادر حورية
إنتاج مشرق للثقافة مع الفنانين المختارين
من ٧/١

مسرح كى هاجران - قاعة صناعية - القاهرة

مسرح الطليعة يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

إخراج: د. طارق السيد

الأدب البصري

تأليف: د. طارق السيد

إخراج: د. طارق السيد

٩/٣٠ - ٨/١

تأليف: د. طارق السيد

إخراج: د. طارق السيد

٧/١

للمسرح المقرر يوم ٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

٧/١

مسرح دهرت رشيد - القاهرة

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

الإسكندرية

مسرح السلام - الإسكندرية

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

مسرح دهرت رشيد - القاهرة

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

مسرح السلام - الإسكندرية

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

مسرح دهرت رشيد - القاهرة

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

مسرح السلام - الإسكندرية

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

مسرح دهرت رشيد - القاهرة

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

مسرح السلام - الإسكندرية

للمسرح المقرر يوم ٦/١٦ - ٦/٣٠

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

٧/١٥

Islam. This, however, did not preclude him from regarding the civilization of the East from a wide human perspective: in his work, two images of the Arab world are presented: an ancient civilization that was a centre of light and of religious guidance, and a modern backward orient that has fallen victim to colonialists.

Finally, there is Mohamed Ali al Kurdî's «East and West: Reality and Ideology». Here an analysis is made of distorted images of the other: whether he be Eastern or Western. Two groups of studies of Arabic - Islamic culture are quoted in illustration of the writer's thesis.

We next come to «The Literary Scene» section of our issue. This features an abstract of a doctoral dissertation on «The Influence of T. S. Eliot on W. H. Auden» submitted by Maher Shafik Farid to the University of Cairo in partial fulfilment of the requirements of the PH. D. degree in September 1982. There is also a report by Sabri Hafiz of the Symposium on the Arab - European Dialogue held in Hamburg between 11 - 16 April 1983.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID



Damghani's originality, his debt to the poetic Arabic legacy is stressed and the process of impact recorded. The verses of **Abu al Fadl al Mikali** (d. 436h) were one of the formative influences on the descriptive preamble of the Persian poet's work.

Mohamed Haridi's *«Bovaryism in the Egyptian and the Turkish Novels»* is a study, from a different stand, of the impact of a European novel on modern Arabic and Turkish literature. The point of departure is **Gustave Flaubert's Madame Bovary** and its possible influence on two works: *Hakaza Khulikat (The way She was Made)* By **Mohamed Hussain Heikal**, a pioneer of the Arabic novel in Egypt; and *A Palace for Rent* by **Yakub Kadri**, one of the pioneers of the Turkish novel. Haridi points out the resemblances between the heroines of the French, Egyptian and Turkish novelists. He considers the psychological dimensions of the characters, the gap between imagination and reality and the disastrous results of giving rein to caprice and impulse.

From the point of view of methodology, **Mohamed Haridi** - like **Mohamed Yunis** - seems to be indebted to the work of the late **Mohamed Ghonemi Hilal** (1916 - 1968), the doyen of comparatists in modern Arabic criticism. Included in this issue is a hitherto unpublished essay by this eminent scholar on *«Majnun Laila in Arabic and in Persian Literature»*. The essay is prefaced by **Farouk Shesha** who adapted it from a radio programme (formerly broadcast by Cairo's «Second Programme»: an Egyptian equivalent to London's «Radio Three»). It is a tribute to a dead master and an acknowledgement of his pioneering work. **Ghonemi Hilal's** essay is rather simplified and sketchy (For a further account of the subject, the reader is advised to consult his *The Emotional Life: Platonic Love and Mysticism*). Still, it is a good illustration of the historical method which shows the metamorphoses of **Majnun Laila** and his journeys in Arabic, Persian and Turkish literature. **Hilal** maintains that this model of the madman - poet - lover has become a universal type; transcending oriental literature and becoming part of western literature as well.

Next we come to **Samia Asaad's «A Reading of Aragon's Le Fou d'Elisa»**. This is another manifestation of the **Majnun** (mad) type. The writer departs from the traditional concept of «influence» to concentrate on **Aragon's** poetic work. She shows how it combines two synchronizing elements of the past, a basic awareness of the present, and a prophecy of a dream - future, like an **Elisa** who has not come into this world yet.

Section IV of this issue is an analysis of some oriental influences on European literature. The section opens with **Huyam abu al Hussein's «The Arabian Nights Entertainment in French Drama»**. The beginnings of the influence of this oriental work are traced back to the early nineteenth century; an era that witnessed a Romantic revolution and in which **The Arabian Nights** became symbolic of a legendary orient. The writer discusses some

French plays inspired by **The Arabian Nights** with special reference to the story of **Schehrzade** whose appearance on the French stage was later to influence some Egyptian plays such as **Aziz Abazza's** verse play **Shahrayar**. These French borrowings, however, were usually presented in an atmosphere of glamour and spectacle. The picture presented was one of an exotic orient, reproduced to satisfy a taste for the marvellous and the exotic. The spectacle, however, did not exclude socio-political thematic elements that had nothing to do with the original **Arabian Nights**.

This image of a colourful orient was not confined to French drama: it was later to appear in some French novels. **Abdel Monem Shehata** writes on *«The Image of Egypt: Fact and Fiction in the French Novel of the First Quarter of the Twentieth Century»*. The writer records changes in the reception of French novels about the orient. This he attributes to a recession of the Romantic wave and a satiety with oriental tales. The writer dwells, however, on French novels inspired by ancient or modern Egypt. His compass includes action, characterization and description.

With **Lucien Portier** - whose French is rendered here into Arabic by **Ibtihal Yunis** - we move from French literature to Italian literature, and from the first quarter of the twentieth century to the first quarter of the fourteenth century. **Portier's** subject is **Dante Alighieri's Divine Comedy** written between 1302 and 1321. He traces its debt to Islamic sources: a theme that was first touched upon by **M. Asin Palacios**, author of *La escatologia musulmana en la Divina Comedia* (1919). This was followed by more recent documents printed by the Italian **E. Cerrulli** in his *Il libro della scala e la questione della fonti Arabo-espagnole della Divina Comedia* (1949). **Lucien Portier** tends to play down the Islamic influence on **The Divine Comedy** in favour of western influences in general and of **Virgil's Aeneid** in particular. **Portier** admits, though, **Dante's** borrowings from Islamic thought and grants him an acquaintance with the book of **al-Meraj** (or *La escala de Mohama*). He asserts, however, that any possible influence must have been conditioned by **Dante's** environment and personal experience.

Next, we come to **Makarim al Ghamri's «Oriental Influences on Russian Poetry»** with special reference to the work of **Mikhail Yurievich Lermontov** (1814-1841). The writer seeks to evaluate the Arab and Islamic influence on **Lermontov**, in the wider context of the interest - shown by many nineteenth century Russian writers - in the orient. Following a number of textual analyses of selected poems by **Lermontov**, **Al Ghamri** concludes that the infatuation of this Russian writer with the Arab - Islamic east was not merely an infatuation with the exotic and the marvellous, as in the case of many another European writer. It was, rather, a product of more objective factors: for one thing, **Lermontov** - who always lived in conflict with his surroundings - found consolation in the spiritual values of

useful to reconsider the concepts inherent in the papers cited above. No conclusive answer, however, can be reached unless these theoretical concepts are put into action, that is in application to given texts. It is the application which will show how sound theoretical concepts are. It is also a means of verification on the level of literary study. Hence the present issue proceeds from the theoretical to the applied. A variety of methods, it is hoped, will bring the reader to a better understanding of the various aspects of comparative literature.

The second axis of this issue, then, consists in applied studies in the domain of European literature. On a third level, the reader will encounter comparisons between oriental literatures: Arabic, Persian and Turkish. Fourthly, we shall present studies in which comparisons are made between Arabic and European literature in an attempt to shed light on some aspects of the impact of the East upon the West.

Section II of the present issue starts with a study by Boris Eichenbaum of «O. Henry and the Theory of the Short Story», translated into Arabic by Nasr Abu Zeid. Although this study does not fall under the heading of «comparative literature», in the strict sense of the words, still it is related to it from two points of view. On the one hand, it is an important document of Russian Formalism, one of the origins of modern structuralism (Eichenbaum's study was published in 1927, one year after the appearance of his seminal work *The Theory of Formal Method*, in which he asserts that Formalism is a scientific method steering clear of ideology to concentrate on the *dominées* of the literary subject-matter, thus furthering our knowledge of it, through observation of distinguishing formal traits). On the other hand, Eichenbaum's study opens with some striking remarks on the question of «influence». These stem from a clear-cut conception of literary history as a process of dialectical evolution of literary forms. Hence Eichenbaum links the popularity of the stories of O. Henry - in translation - with the search of Russian writers for new forms: a fact that would suggest that O. Henry's influence was a kind of dialectic between an established American form and Russian forms in the making, apart from historical or national ties. Eichenbaum draws the attention of the reader to the changes that the fiction of O. Henry underwent, hermeneutically speaking, in the course of the process of its reception by the Russians. He also dwells on the form of the short story and the elements distinguishing it from the novel form.

Eichenbaum's formalist study is followed - in this issue - by a thematic one, different in perspective and method. David Constan writes on a specific literary type, namely that of «*The Misanthrope*». He pursues its manifestations in Greek, English and French literature through a study of three plays: Menander's *Dyscolus*, Shakespeare's *Timon of Athens* and Molière's *The Misanthrope*. Constan seeks to find out the constant elements that go to the making of the significance of the «*Misanthrope*» as a human and literary

type: but he also treats of the changeable elements attributing them to a changed «vision of the world» in each of the three plays under consideration. His study, therefore, moves between the two poles of explication and interpretation, analyzing each play separately, showing the interaction of structure and type and pointing out the links between the specific manifestations of the type, on the one hand, and the social forms of the age, on the other. The movement is, therefore, one from within to without, with emphasis on the literary and social character of the texts compared.

the one hand, and the social forms of the age, on the other. The movement is, therefore, one from within to without, with emphasis on the literary and social character of the texts compared.

Abdel Wahab el-Messiri's «*Fictional Sermons on Freedom and Necessity*» moves in a different direction. It is a study of the parallels between Chaucer's «*The Franklin's Tale*» (one of *The Canterbury Tales*) and Brecht's *The Rule and the Exception*. The writer is more interested in elements of parallelism than in any possible influences. Parallelism is taken, in this context, to involve both similarities and dissimilarities. There are important differences, both formal and thematic, between the work of the English Chaucer who belongs to the fourteenth century and the work of the German Brecht who belongs to the first half of the twentieth century. These differences, however, do not exclude a basic resemblance on a deeper level: for one thing, both writers reflect a vision of the world of masters. Both deal with the issue of man's freedom and responsibility from the point of view of the beginnings of the modern era in the case of Chaucer, and of the present age in the case of Brecht.

Radwa Ashour goes a step further in exploring the correspondences, symmetries and contrasts inherent in the concept of parallelism. In a study of «*Man and the Sea*» she shows the connection between Hemingway's *The Old Man and the Sea* (1952) and Ettematov's *The Pichald Dog* written between December 1976 and January 1977. The writer is not concerned with the question: Did the Russian novelist read the work of his American counterpart? (There is about a quarter of a century separating the two works). Rather she is interested in the significance of the literary form in both novels. This form she regards as the basic tool for producing an ideological attitude to a specific phenomenon, namely the confrontation between man and nature, represented by the sea in both novels.

With Mohamed Mohamed Yunis' «*Literature of the Candle: Menajjari al-Damghani and Abu al-Fadl al-Mikali*» we come to section III of this issue. The focus here is on comparisons between oriental literatures. Yunis' essay is concerned with the treatment of «the candle» in classical Arabic and in Persian poetry. In a preamble to an encomiastic poem by the Persian poet Menajjari (d. 432h), the «candle» is strikingly described and personified in an unprecedented way. While full credit is given to al-

leads to a definition of the morphology of literary form and brings the study of comparative literature to the conclusion that there is a primary human nature of which literature is but one manifestation.

Amina Rasheed's «Contemporary Literature and Contemporary Studies of the Theory of Literature» seems to rely on different principles at the same time that it seeks to achieve a clear-cut goal: namely, to show the link between the development and evolution of comparative literature and the question of literary epistemology with the dialectic it entails between science and ideology; a dialectic that has been in motion ever since the inception of comparative studies. This ideological orientation can be traced back to the «universalism» of the eighteenth century: one that crystallized with the philosophy of the age of enlightenment. On the other hand, this scientific orientation is indebted to the French climate of thought in the first quarter of the nineteenth century. Both tendencies have given rise to a kind of European centrality: this has been challenged by Etienne from an aesthetic-ethical point of view, and by Edward Said who sought to expose its pseudo character. It has also been transcended by studies of «Cross Culture». The fact remains, however, that the crisis of comparative literature is not unique to itself: it is a crisis of the whole of literary criticism. It is related to its search for tools and methods making for a deeper understanding of literary texts, in all their inner complexity and in relation to society and to different ideological structures.

John Fletcher's «The Criticism of Comparison» starts from the crisis of comparative literature, but tends to view it from a singular angle. Fletcher asserts that, from the point of view of subject-matter, comparative literature has not introduced a new method. He also asserts that the contrast implied in the very phrase «comparative literature» is far from being felicitous. In place of the term «comparative literature» Fletcher suggests another, namely «the criticism of comparison». To him, the comparative approach is a tool that is effective in the domain of general literature, not as literary history but as a way of revealing the basic structures underlying literary phenomena in all places and at all times. The process of comparison is, therefore, synchronic in essence, though it may be directed upon successive works of literature. The comparative approach lies somewhere between arbitrary formalism and blindfold historicism: it belongs with literary criticism seeking, like it, to reveal the essence of the art of writing. This means that literature should be apprehended in its dynamic mechanism, and the forms resulting therefrom. It also means that the literary subject owes its very existence to a network of relationships that can be apprehended - in the act of comparison - through analysis and synthesis only. In order to achieve this goal, comparative literature should make use of structuralist linguistics, revealing undercurrents and deep structures or, to put it differently, the *langue* behind the *parole* of literary texts. Etienne seems to have been moving towards a

similar position when he asserts that comparative literature makes for a «comparative poetics» i.e. a revelation of the structural systems in the framework of which literary works fall. In this way, comparative criticism is able to reveal certain aspects of the creative process, such as the genesis and insinuation of works of art through contact with other works. In the second place, criticism will be able to shed light on literature as an autonomous institution, with its own mechanisms, contradistinguished from its social milieu, though not unrelated to it. Finally, criticism should be able to illuminate literature as a universal phenomenon: of one substance but different manifestations. Comparison is, in the last analysis, a mode of thought. It assumes that essence precedes existence and that the whole precedes its parts. To achieve this ultimate goal, a critic has to fight against parochialism and stick to objectivity: he will attain a knowledge of what he knows through a significant comparison with what could be known.

Next, we come to Kamal Abu Deeb's «The Problematicity of Comparative Literature». The point of departure here is a theoretical background not dissimilar to Fletcher's but characterized by a direct orientation towards Ferdinand de Saussure's linguistic model, in an attempt to base the conceptual model of literature on a linguistic basis. The problematicity of comparative literature takes many forms: the nomenclature itself is far from satisfactory; the study of literature from without is defective; the internal relations between literary texts are often ignored; chauvinistic tendencies and racial prejudices may crop up to the surface at any moment. According to Abu Deeb, the solution to this «problematicity» lies in stressing synchronism rather than diachronism. Saussure's duality of *langue* and *parole* should be turned into an effective concept in the domain of comparative criticism. A comparatist will therefore view literary works, in different literatures, as manifestations of *parole* revealing basic systems which are the *langue* of different works. Corollary to this emphasis on synchronism is an emphasis on the duality of *langue* and *parole*. The «literariness» of literary works is stressed so much so that all that lies beyond it is banished. The literary quality is a network of relationships; a total structure involving similarity, contrast and juxtaposition. The study of «influences», from this point of view, is no longer part of comparative criticism: it rather belongs with cultural history, literary sociology and the history of ideas. Comparative literature is ultimately a search for the constitutional elements of literary texts: it deals with relations of similarity, contrast and juxtaposition and attempts to reach the conditions making for the semantic system of all the arts, from within and not from without.

Would this model, in which Kamal Abu Deeb draws on the traditions of contemporary structuralist linguistics, solve the «problematicity of comparative literature»? Or does the linguistic model itself present us with a new problem? In order to answer these questions, it may be

Concepts. Here the writer reviews the rise of comparative literature in France and the historical conditions making for the components of the traditional French school: one represented by the names of Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem, M. François Guyard and Jean-Marie Carré. This French school has confined comparative literature to the domain of international literary relations and the actual affinities between different literatures in the light of reception, mediation and influence. It is a school, however, that has come to an impasse: this shows in the lack of a clear-cut definition of the subject and the methods of comparative literature. It also shows in a certain disregard of the literary texts themselves in favour of causal laws supposed to produce a surface objectivity which turns out, in the end, to be a mere mask of national tendencies. The reader may recall René Wellek's *The Crisis of Comparative Literature*: it was an essay that exposed the methodological defects of the French school and heralded a different trend that came to be known as the American school, though Wellek himself objected to the nomenclature. This so-called American school stresses the critical nature of comparative studies as well as the vast domain of possible comparisons. It ends, however, in a sort of problematicity: it has not drawn a sharp line of distinction between «comparative literature» and «general literature» as to subject-matter and method. Besides, its definition of comparative literature implies some kind of duality, especially when the concept is made wide enough to accommodate comparisons between literature and the other arts.

Abdel Hakim Hassan's paper refers implicitly to the contribution of Ulrich Weisstein who tends to stress the literary character of comparative studies and endows the concept of «influence» with a wider significance: transcending the dominant historical character of the term, in traditional studies, to achieve a deeper concept making use of the studies of the American (but Egyptian - born) critic Ihab Hassan whose ideas are largely a reaction against Wellek's. Hence, Abdel Hakim Hassan's study is followed by a translation from the pen of Mustapha Maher - of a chapter entitled «Influence and Imitation» from Weisstein's *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (1968).

The concept of «influence» is basic to all comparative studies assuming as it does the existence of two separate entities that can be compared: On the one hand, there is the source of influence; on the other there is its object. The concept does not involve a straightforward relation of causality though it is not unrelated to it. It does not conduce to a preference of the work exercising the influence to the one showing it. Rather, it aims at putting into relief the mechanism of the manifestation of the «influencer» into the «influenced», with a view to a revelation of the morphology of the latter. Influence is more often than not an unconscious process; imitation - or parody - is on the other hand a conscious procedure. Weisstein's study discusses various kinds of imitation and

forms of influence. It also shows the contradistinction between these and the study of «sources» and «reception» asserting that the process of influence implies a network of events, entangled and interpenetrating: working in a chronological succession but under conditions dictated by every single case.

Next we come to Samir Sarhan's *The Concept of Influence in Comparative Literature*. The premises underlying this essay are similar to Weisstein's. Sarhan, however, starts with a discussion of certain negative concepts beclouding his main thesis in an attempt to establish a link between «influence» and the specific process of creativity. He takes exception, however, to Weisstein's view of parallel studies as an acceptable field of study. Hence Sarhan shows a kind of eclecticism: he has room for a number of historical, aesthetic and critical approaches to the study of literature and gauging the process of artistic creation.

While Samir Sarhan's paper relies for inspiration on the ideas of the so-called American school, Ragaa Abdel Monem Gabr's *Comparative Literature and the Philosophy of Literature* harks back to the so-called French school. It draws, however, on its later manifestations, transcending the narrow historical perspective and making use of the contribution of René Etiemble. Ragaa Gabr, however, pays a special tribute to the work of Claude Pichois and André Rousseau, co-authors of *La Littérature Comparée* (1967). Pichois and Rousseau are interested in the history of ideas and literary structures. To them, comparative literature comes under the category of the philosophy of literature. In as much as they steer clear of literary history aiming at a verification of facts, they come close to literary criticism showing types and systems of the subject of comparison.

Ragaa Gabr starts by a definition of comparative literature based on an approach to literary phenomena from the angle of language and culture. This implies an analytical description, a methodological comparison establishing preferences and a syncretical interpretation of these literary phenomena in the light of history, criticism and philosophy. The object is a fresher understanding of literature as a manifestation of the human spirit. By adopting this definition that combines analysis and synthesis, a comparatist is able to trace the constitutional elements of literary phenomena on the one hand, and their relations on the other. This should end in a synthetic concept revealing the secrets of literature as a unique effective way of apprehending reality. Out of this dialectic alternation of analysis and synthesis a great momentum will emerge, such as could bring comparative literature out of the rut described by Wellek (1959) and Etiemble (1966) alike.

Ragaa Gabr adopts certain notions of contemporary French comparatists; he dwells on such concepts as the process of interpretation, the unchangeable literary essences and the correspondences between the arts. This

THIS ISSUE

ABSTRACT

«Comparative literature» is a branch of literary study sharing some general characteristics with other branches but contradistinguished from them in other respects. Its distinguishing characteristics stem from its goals and ambitions as well as from the controversies and problems to which its very nature has given rise. Comparative literature, as a branch of study, originated in connection with a certain «positivism» stressing *rapports de fait* and looking for relations between writers of different nationalities. Ever since its beginnings, it has shown a «humanistic» tendency and an interest in spiritual affinities manifested in different literatures. In this it has sought to reach down to the human root transcending regional frontiers and lying - like a first cause - behind different manifestations of national literatures.

The «positivistic» origins of comparative literature have helped to draw it to the orbit of historical studies. For a long time, it was regarded as a branch of literary history. Comparatists were regarded as historians of literary affinities with an interest in sources, origins, intermediaries, translations, forms of influence, causalities and thematology. They were also interested in successive movements of thought and the vicissitudes of writers' reputations through time and place. By dint of its «humanistic» orientation, comparative literature sought values of a singular kind. The aesthetic approach, for instance, tried to establish links between comparative literature and literary criticism. Other approaches were interested in the movement of ideas, and so their endeavours were directed upon the relation between comparative literature, general history of ideas and sociology. Both approaches, however, implied a kind of paradox latent in the very goals they set themselves. For one thing, the «humanistic» orientation of these approaches was more often than not an elusive expression of a stubborn national tendency.

Comparative literature, in this light, wavered for long between two opposite poles, namely history and literary criticism. In so far as it got nearer to history, it lost touch with the specific characteristics making for the «literariness» of literature: its *langue* manifested in *parole*. In as much as comparative literature came nearer to literary criticism, it steered clear of the «positivism» which made it a legitimate discipline and of the «causality» which, to

many scholars, was at the root of its very existence. This restless movement between two opposite poles became, however, more tense: it became more complicated and more problematic owing, on the one hand, to multiplicity of opposite poles and, on the other, to the radical changes that literary histories have undergone. A third reason for this noticeable problematicity is the growing complexity of human knowledge as infiltrated into literary concepts. As a result of the factors cited above, comparative literature - in its present situation - confronts students of contemporary literature with many challenges: these range from the very nomenclature «comparative literature» to the epistemological foundations upon which it is based, as an autonomous discipline or as one that strives towards the condition of autonomy.

The aim of this issue - and of the forthcoming one - is to face these problems and challenges by concentrating on a number of questions and applications. The next issue will seek to supplement the present one for further understanding of comparative literature, both theoretically and in application.

The first question posed by this issue is one related to the epistemological origins of comparative literature and the theoretical dimensions of its various schools and tendencies. It is also related to some cognitive concepts: such as the concept of influence, the correspondences between comparative literature and the philosophy of literature and the place of comparative literature among contemporary studies of the theory of literature. This first question poses the «problematicity» of comparative literature as well as the possibility of a new epistemological condition in which the term «comparative literature» may be replaced by «criticism of comparison» and the term «influence» may be replaced by the term «parallelism».

Attempts to answer this question are spread over seven theoretical studies at the head of this present issue. Theoretical exposition, in these seven studies, goes hand in hand with methodological search for roots. The concepts underlying these studies may conflict, harmonize or correspond but they all seek - in their different ways - to answer this basic question.

The first of these seven studies is Abdel Hakim Hassan's «Comparative Literature: The American and the French



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor:

GABER ASFOUR

Editorial Secretariate:

EITIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD ANTAR

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

COMPARATIVE LITERATURE

Part 1

○ Vol. III ○ no.3

○ April - May - June 1983

فصول

مجلة النقد الأدبي

العدد ١٠٠



حقائق عن المشكلة السكانية في مصر

- في عام ١٩٨٠ كانت مصر تستقبل مولوداً كل ٢٠ ثانية .
- في عام ١٩٨٢ ذكر أخصائيو الصحة أن مصر تستقبل مولوداً كل ٢٧,٨ ثانية .
- انخفض عدد المواليد خلال عامي ١٩٨٠ ، ١٩٨١ من ٤١ في الألف إلى ٣٧ في الألف .
- يقول الخبراء إن لهذا الانخفاض في عدد المواليد دفر على مصر مزايا
- تكفي لبناء سد كاسر العالى أو مجعاً للمحريد والصلب كجمع الحديد والصلب في هلمون .
- يقول الخبراء أيضاً إن لهذا يعني أن تنظيم الأسرة في مصر يحقق نجاحاً .

أسرة صغيرة = حياة أفضل

توجهوا إلى أقرب مركز أو وحدة لتنظيم الأسرة أو صيدلية أو عيادة خاصة تحصلوا على المعلومات والإرشادات مجاناً .

مع نيات الهيئة العامة للإعلامات ○ مركز الإعلام والتعليم والإذاعة

فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب المقارن

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الرابع • يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٣

Σ

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

سكرتير التحرير

عبدالعثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهني

محمد بدوي

مفتقدواوالتحرير

ذك نجيب محمود

سهير القلماوى

شوقي ضيف

عبد الحميد بيونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سويق

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسطول في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخارج العربي ٢٥ ريالاً سوريا - البحرين
دينار ونصف - العراق : دينار زوج - موريتانيا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن : ١٠٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
زوج

الإصدارات :

الأساطير من دمشق :
عن سنة (أربعة أجزاء) ٥٠٠ قرشاً - مصارف البريد ١٠٠ قرش
رسل الإصدارات بحالة برقية حكومية

الأساطير من الخارج :

عن سنة (أربعة أجزاء) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً
للحكومة . خطاباً بيا .

مصارف البريد (البلاد العربية - ما يتصل به دولارات)
(أمريكا وأوروبا) - ١٥ دولاراً

رسل الإصدارات على البريد كمال :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦
الإصدارات : يعلق عليها مع بطاقة ائحة أو مستوردا للتصدير .

محتويات العدد

٤	أسما قبل	رئيس التحرير
٥	هذا العدد	التحرير
١٣	تاريخ الأدب المقارن	عطية عمار
٢٣	عالية التميز الشعبي	ليلى إبراهيم
٣٧	على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب	أحمد عثمان
٤٧	ليورنك في ست قصائد	علي خلش
٦١	العمى في مرآة الترجمة النحوية	فهدى عاطف دوجلاس
٨١	فن الإيجاز عند طه حسين	فهدى كسندى
١٠٤	طه حسين وديكارت	عبد الرشيد محمودى
١١٤	الروائية الفرنسية بين الأصل والترجمة	ليلى عثمان
١٢٣	الحكاية والواقع	فراء حسين مهنا
١٣٥	ثلاث سماعات النجوم القدي	إبراهيم عبد الرحمن
	المنهجية والوقائع .. الترجمة ولفظ الشعر الرومانسى العربى	
١٦١	محمد عبد الحى	
١٨٥	روبير وجوليت على المسرح المصرى	رسمين عوفى
١٩٣	جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور	عبد الحميد إبراهيم
٢٠٤	تألاخ من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية	أنجيل بطرس سمعان
٢١٥	تأثير التجارب الحسية وتأمل الرؤية الإبداعية	صبرى حافظ
٢٣٠	فكرة فاوست منذ عصر جوته	كمال رمضان
٢٣٨	فاوست في الأدب العربى المعاصر	مصطفى ماهر
٢٤٨	الشيطان في ثلاث مسرحيات	عصام جوى
٢٦٥	مسرح نجيب سرور وتغل المسرح الألفى الحديث	ناهد النيب
٢٧١	أثر فريدريك جوليا فوكا في الأدب العربى المعاصر	أحمد عبد العزيز
٣٠١	الواقع الألفى :	
٣٠٢	للرايا لتجارة : عرض ومناقشة	شكرى عياد
٣١١	ت. م. إليوت في المجالات الأدبية	علي خلش
٣١٦	كتلاف الجملد الثالث	إعداد: أحمد عتر مصطفى
	ترجمة : ماهر شفيق فريد	This Issue

الأدب المقارن

الجزء الثاني

الماقبل

.. قبلها العدد تم «فصول» عامها الثالث ، صامدة أمام ربيع عجيبة تهب عليها بين حين وآخر ، منذ أن كانت وليداً يعبو حتى اليوم ، تريد أن تشوه صورتها ، وأن تشكك في أهدافها . وكان من الممكن أن تتال منها هذه الريح ماربها لولا أنها اختارت لنفسها - منذ اللحظة الأولى - الطريق الصحيح ، ووضعت نصب عينها الحقيقة الخالصة لوجه العلم ، تسعى إليها بكل الوسائل ، ولا تدخر في سبيلها أى جهد . وكان صمودها هذا نتيجة للجهود الإيجابية البناءة والجدادة لعشرات من المخلصين لثقافة هذه الأمة ، الخريصين على تأصيل قيمها ، وإبراز كينونتها ضمن الثقافات العالمية المعاصرة ، كما كان نتيجة أيضاً لأقبال قطاع عريض من القراء عليها ، الراغبين في مجاوزة «الثقافة الخطافية» إلى الثقافة العلمية الرصينة . ومن أجل ذلك تشعر «فصول» شعوراً صادقا بأنها مدينة لكل أولئك الذين أسهموا في تحرير أعينها ، وهؤلاء الذين يحرصون على قراءتها ؛ فبؤلاء وأولئك أمكنها أن تصمد ، وضمهم جميعاً تستمد القدرة على المضي قدماً في تحقيق رسالتها .

وبالوقت يظهر هذا العدد من «فصول» مناسبة أحيية عزيزة على نفس كل مثقف عربي ، هي مرور عشر سنوات على وفاة عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين . وهي المناسبة التي احتفل بها دولياً في المعهد المصري للدراسات العربية في «مريده» منذ ثلاثة أشهر في هذا العام ، حيث عقدت ندوة علمية اشترك فيها عدد كبير من الدارسين العرب والمستشرقين ، ولقيت فيها دراسات تناول طه حسين أدبياً مبداً ، وثقافياً ، وفكرياً ، من منظورات جديدة لم تسبق . ولم يكن ليقوت «فصول» أن تغرد عدداً منها هذه المناسبة ، لولا أنها التزمت بإصدار هذا العدد في الأدب المقارن مكملاً للعدد السابق . ومع ذلك فقد اشتمل هذا العدد - إسهاماً من «فصول» في هذه المناسبة بقدر ما يسمح إطاره العام - على ثلاث دراسات متتابعة ، تتصل بأدب طه حسين وفكره ، من منظور المقارنة ، مشكّلة - في النسق الموضوعي للعدد - محوراً نوعياً خاصاً .

وقريب من هذا مناسبة أحيية عالمية أخرى ، هي مرور مائة وخمسين عاماً على وفاة «جوته» ، شاعر ألمانيا الأكبر (ت ١٨٣٢) . وكان من حق هذا الشاعر أن يتم به «فصول» كذلك اهتماماً خاصاً ، لا لأنه أكبر شاعر أنجبته ألمانيا فحسب ، ولا لأنه الشاعر الذي أثر في الأدب العربي ، بل لأنه أثر - كذلك - في أدبنا العربي الحديث ، بقدر ما تأثر بشعرنا العربي القديم .

إن «جوته» هو الشاعر المسؤول - أكثر من غيره - عن تطلُّع القضية «الفاوستية» في القصير الأوربي ، وهي القضية التي تسربت إلى تفكير طائفة من الأدباء العرب المحدثين . ومن هنا كانت الفرصة المتاحة لـ «فصول» - في إطار عدد عن الأدب المقارن - للإسهام في هذه المناسبة العالمية ، هي أن تولى القضية «الفاوستية» في صياغتها العربية اهتماماً خاصاً . ومن ثم فقد أفردت هذه القضية وما يطرح عنها من قضايا ثلاث دراسات تظهر متتابعة في النسق العام لموضوعات العدد ، مشكّلة - كذلك - محوراً نوعياً خاصاً .

وإذا تحفل «فصول» ببحره ، كما تحفل بطله حسين ، إنما تؤكد خطها الموضوعي البعيد عن كل الانشغالات والميول الشولينية التي تقوم حجاباً بين المرء والحقيقة المجردة ، كما تؤكد إيمانها بإنسانية الأدب والفكر على سواء .

وبعد فإن المعيار الحقيقي الذي توزن به الأشياء هو الأعمال لا الدعاوى والأقوال . وأبنا ادعاء لا يستند إلى حقيقة عيانية أو منطقية هو أدخل في البطلان منه في أى شيء آخر . وقد حاولت «فصول» طوال الأعوام الثلاثة الماضية من حيثيات أن تكون دعاواها بقدر طاقتها على الإيجاز وعلى الصفاء . وقد استطاعت بذلك أن تكون مصدراً يثق به الكثيرون في مصر والوطن العربي ، وخارج مصر والوطن العربي ، ورجعاً مفيداً لكل المشتغلين بالأدب والنقد . وإذا هي تختم عامها الثالث ، وتصبح أكثر فضاءً وتمكناً ، تتطلع إلى المستقبل بكل الأمل في أن تتمكن من المضي قدماً في تحقيق رسالتها القومية . ولن يتحقق هذا إلا بالجهود الحثيثة التي يبذلها المشاركون في تحرير مادة هذه الجلة ، وبالتفاعل الإيجابي معها من قبل قرائها والخريصين على انتقائها .

سليمة التميمي

هذا العدد

استقطب العدد السابق من هذه المجلة ، الذي يحمل كذلك عنوان «الأدب المقارن» ، عددا لا بأس به من المقالات - والدراسات النظرية ، التي انجذرت - بصفة أساسية - إلى البحث في مفهوم الأدب المقارن ، والقضايا الفرعية التي يثيرها ، ومدى شرعية الأدب المقارن بالقياس إلى الحقول المعرفية الأخرى ، ووجوه الاتفاق والاختلاف بين المنظرين له والمشتغلين به طوال الزمن الماضي من هذا القرن . ومع أن اختيار المجلة لهذا الموضوع قد فرض أن يتجه النظر في البداية إلى تمحيص القضايا النظرية المتعلقة به ، وفحص الإشكاليات الأساسية التي تعد بمثابة منطلقات للتفكير في مناهجه وفي أدواته وفي أهدافه - فقد كان هناك هدف آخر لا يقل وضوحا وأهمية عن هذا الهدف ، هو الانتقال من مستوى الفكر النظري إلى مستوى الدراسة التطبيقية العملية . وقد تفرقت هذه الدراسة التطبيقية - التي تركز عليها هذه المجلة - كل ما تعرض له من قضايا ومذاهب ومناهج - في ثلاث شعب : (أ) مقارنات تتناول أعمالا أدبية أو أفكارا تنتمي إلى آداب أخرى غير الأدب العربي ؛ (ب) مقارنات تتعلق بأعمال أدبية عربية كان لها تأثير مباشر أو غير مباشر في الآداب العالمية الأخرى ؛ (ج) مقارنات تتناول أعمالا وأفكارا أدبية عربية في إطار تأثرها بأعمال وأفكار تنتمي إلى آداب غير عربية . وكان من حظ العدد السابق أن يستوعب قادرا من الدراسات المتصلة بالشعبتين الأوليين ؛ أما الدراسات المتصلة بالشعبة الثالثة فيستغل بها هذا العدد .

من هنا كانت الأغلبية العظمى من الدراسات التي يضمها هذا العدد تتحرك في دائرة نظرية التأثير والتأثر ، متخذة من النص العربي منطلقا إلى استقصاء مصادره الأجنبية التي رفدته بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وأقول «الأغلبية العظمى» لأن هناك عددا من هذه الدراسات يعقد مقارناته بمحزل عن هذه النظرية ، كما هو الشأن في دراستي على شلش وفدي مالمى - دوجلاس ، وإلى حد ما في دراسة غراه حسين ؛ فهذه الدراسات تقوم على أساس من التحليل النقدي للتصوير ، وقرارة النص الأدبي العربي في سياق نص أدبي آخر . وفضلا عن هذا يضم هذا العدد في مستهله مقالين لعبية عامر ونبيلة إبراهيم لها طبيعة خاصة .

أما مقال عطية عامر ، الذي يستهل به العدد ، فلهو طبيعة تأريخية . وتأتي أهميته في هذا السياق من حيث كشفه - جزئيا - عن إرغاصات الدراسة المقارنة على المستوى العربي في القرن التاسع عشر ، التي تخللت كتابات رفاعه الطهطاوي وعلى مبارك . ثم ينتقل الكاتب إلى القرن العشرين فيسجل نشأة الوعي بفكرة الدراسات المقارنة ، نتيجة لتأثر الدارسين أمثال أحمد ضيف في كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» بما كانت دراسة الأدب المقارن في فرنسا قد حققت من ازدهار . وأيضاً فقد بدأ الاهتمام بالدراسات اللغوية المقارنة في المعاهد العليا منذ عام ١٩٢٤ . وفي عام ١٩٣٨ أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة إحدى مواد الدراسة في دار العلوم . ولكن بمحزل عن المعاهد العليا ودار العلوم نشرت مجلة «الرسالة» في عام ١٩٣٥ سلسلة من الدراسات المقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي بقلم فخرى أبو السعود . والطريف في هذه المقالات أنها لم تبين اتجاه المدرسة الفرنسية التاريخية ، بل اهتمت بالتحليل النقدي للتصوير ، ومضاهات القيم الجمالية في الأدبين ، فكان فخرى أبو السعود بذلك سابقا إلى الاتجاه الذي تغل في ثورة المدرسة الأمريكية على المدرسة الفرنسية . ثم يتابع الكاتب خروج المبعوثين من مصر لتتخصص في دراسة الأدب المقارن ، في فرنسا أولا ، ثم في إنجلترا .

أما دراسة نبيلة إبراهيم ، التي تلي هذا المقال ، والتي تحمل عنوان «عالية التعبير الشعبي» ، فتكتسب خصوصيتها من حيث إنها تتقنا إلى مستوى من الإبداع الأدبي مجهول المؤلف هو الأدب الشعبي . ومع ذلك أمكن رصد وجوه من التشابه بين أشكال التعبير الشعبي لدى الشعوب المختلفة في الأزمنة المختلفة . وكان لابد من تفسير لهذا التشابه . فهل يعزى التشابه إلى انتقال هذه المادة الأدبية - بطريقة شفوية في الغالب - من بيئة إلى أخرى ؟ هذا هو السؤال الذي واجهته الدراسات الشعبية منذ أوائل القرن التاسع عشر . وقد بينت هذه الدراسات أن وجوه التشابه لا تقتصر على العناصر الموضوعية (الموتيفات) الجزئية ،

أو حتى بعض الأشكال الكلية ، بل تتألف القوانين نفسها ، التي تفرض ابنية محددة هذه الأشكال . ولم تستطع الدراسات المتلاحقة أن تنتهي إلى تحديد كفاف لأسباب هذا التماثل .

إن مبدأ انتقال التعبير الشعبي في شتى أشكاله مبدأ لا يمكن إنكاره . ولا إنكار كذلك لما يمكن أن يدخل على النص من تحريف أو تحوير حتى يستجيب للطلبة الجامعية التي انتقل إليها ولطالبها الخاصة . وعند هذا الحد يمكن أن يكون للنمذج التاريخي دور مبرر في الدراسة المقارنة للخصوص المتشابهة أو المتقاربة في البيئات المختلفة والأزمنة المختلفة . ولكن يبقى تماثل القوانين التي تحكم أبنية هذه الأشكال مستعصيا على الحل بمبدأ التأثير والتأثر . ومن هنا غطت الدراسات الشعبية المقارنة خطوة جديدة ، جاوزت بها هذا المبدأ ، بحثا عن علل أخرى لذلك التماثل ، لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال النص ، والنظام الذي يحكم العلاقات بين جزئياته .

وفي هذا الإطار عرضت الدراسة لكل الجهود التي بذلت في سبيل تحليل النص الشعبي من منظور عالمي ، ابتداء من أكسل أولريك Axel Olrik ، وانتهاء بالدراسات النصية المتأخرة التي قام بها الفولكلوريون أو نقاد الأدب على السواء .

ويبقى بعد هذا في ملف هذا العدد ثمان عشرة دراسة تطبيقية ، موزعة على محاور أساسية متلاحقة ، تتخللها - في الوقت نفسه - محاور أخرى متداخلة . إنها - كما قلنا - تتحرك في إطار تأثير الآداب الأجنبية على الأدب العربي الحديث ، باستثناء دراسي على شلش وفندي مالطي - دوجلاس وإلى حد ما غراء حسين ، التي تخرج من إطار مبدأ التأثير والتأثر . ومن ثم تندرج الدراسة في كل محور من هذه المحاور المتلاحقة حول أثر أحد الآداب العالمية في الأدب العربي ، مع مراعاة النسق التاريخي ، سواء بين هذه المحاور بعضها وبعض ، أو بين الدراسات المشكلة لكل محور على حدة . وهكذا تسهل هذه المحاور بدراسة أحمد عتاي ، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب ؛ ؛ تليها دراسة فخرى قسطندي عن «فن الإيجراما عند طه حسين» . ثم تأتي مجموعة من الدراسات المقارنة بين الأدب والفكر الفرنسيين والأدب العربي ، يتبعها مجموعة أخرى من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي ، يتلوها دراسة لإحدى الروايات الأمريكية في تأثيرها في عدد من الأعمال الروائية العربية . ويختم هذا أربع دراسات تمثل محور الأدب الألماني في تأثيره في الأدب العربي الحديث ؛ ثم تأتي الدراسة الأخيرة لأحمد عبد العزيز عن أثر الشاعر الأسباني لوركا في الشعر العربي والمسرح العربي المعاصرين .

وتتابع هذه المحاور على هذا النسق يشير إلى حقيقة أن الأدب العربي الحديث في شتى أنواعه ، وكذلك الفكر الأدبي ، قد أفاد من مؤلفات وروايات متنوعة ، تتخللها تلك الآداب العالمية ؛ فقد أخذنا - إذن - بقدر ما أعطينا .

غير أننا نلاحظ - من جهة أخرى - لتداخل بعض هذه المحاور أحيانا ، مولدة - على مستوى آخر من التصنيف - محاور جديدة ، تظل مجموعة الدراسات فيها متعاقبة كذلك . فدراسات فندي مالطي - دوجلاس ، وفخرى قسطندي ، وعبد الرشيد محمودي ، ترتبط - على التوالي - بأيام طه حسين ، وبفن الإيجراما عنده (جنة الشوك) ، وبمنهج الشك الديكارتي في نقد وإبداعه . وفي دائرة تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي نجد إبراهيم عبد الرحمن وعبد الحميد عبد الحى - على التوالي - يشكّلان محور التأثير الروماني الإنجليزي في مدرسة الديوان ثم في جماعة أبولو . ومن جهة أخرى يرتبط محمد عبد الحى وموسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم وأنجيل بطرس - على التوالي أيضا - بقضية الترجمة من الأدب الإنجليزي إلى اللغة العربية . وعلى مستوى التصنيف النوعي تتصل مقارنات إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى بالشعر ، ومقارنات رمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم بالسرح ، ثم تنضم أنجيل بطرس إلى صبري حافظ ليجتمعا حول الفن الروائي المترجم من الأدبين الإنجليزي والأمريكي . وعلى هذا النحو يجتمع من محور التأثير الألماني على الأدب العربي كيال رضوان ، ومصطفى ماهر ، وعصام جبي - يجتمعون على أثر المشكلة الفاروسية ، أو مشكلة الشيطان على السواء ، في الكتابات العربية الحديثة . ويتبقى ناهد الديب وحدها في هذا المحور لتجسّد إلى دراسة أثر برخت في مسرح نجيب سرور . وكل هذا يؤكد لنا أن النسق الذي سبقت فيه هذه الدراسات قد أتاح لكل منها أن تكون له دلالة ، ومن ثم وظيفته ، على أكثر من مستوى .

على أنه إذا كانت الأغلبية العظمى من هذه الدراسات التطبيقية تحقق - ضمنا - مبدأ التأثير والتأثر وتندرج في فلكه ، فإن المجموعة المحدودة من الدراسات النصية التي يضمها هذا العدد تشي - على نحو غير مباشر - حوارا منهجيا على مستوى

التطبيق مع هذه الأغلبية . ومن ثم يمكن أن يقال - بقدر من التجاوز - إن البنية الفكرية لهذا العدد تقدم - على مستوى التطبيق ومن خلاله - القضية (مثلة في الأغلبية العظمى من هذه الدراسات) ، والقضية (مثلة في عدد محدود من الدراسات) ، والتركيب (مثلا في دراسة نبيلة إبراهيم) .

وأول دراسة يضمها هذا العدد من مجموعة الدراسات التاريخية هي دراسة أحمد عثان : «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» . وهي دراسة تتبع الجذور التاريخية للظاهرة الأسطورية ، ثم تنبه إلى دور المدرسة الرومنسية في مصر ، والمدرسة الرمزية في لبنان ، في توظيف الأسطورة في الشعر ، احتفاء لتنتاج الرومنسيين والرمزيين في الأدب الغربي . ولكن الاهتمام بالأسطورة لم يتوقف عند هذا الحد ، بل إنه يتزايد فيها بعد - فيما يسجل الباحث - مع حركة الشعر الجديد ، وبخاصة لدى واحد من رواد هذه الحركة هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب . لقد أفرط السياب في استخدام الأسطورة في شعره على نحو جعل دارسي هذا الشعر يفتلون حول مدى توقيفه - أو عدم توقيفه - في توظيفها فيه توظيفا فنيا . ويرى عثان أن السياب قد وفق في توظيف الأسطورة - والأسطورة الفورية على وجه الخصوص - في إثراء شعره ، وإن كان كثير من هذا الشعر - فيما يرى عثان كذلك - قد أقل بالأسطورة دون أن تحس الحاجة - فنيا - إلى استخدامها . وفي هذه الحالة تبرز الأسطورة في كلمة من كلماتها . ولا ينبه القارئ إليها إلا الغامض الذي وضع أسفل النص لتوضيحه . ثم يعفى الباحث بسطحي الأسطورة في شعر السياب منذ أن نظم قصيدتي «أغنية الراعي» و«الروح والجسد» ، وهما من المرحلة الرومنسية المبكرة في شعره . حتى آخر قصائده التي امتزجت فيها الأصداء الأسطورية ، الإغريقية والآشورية والبابلية ، مع الآلام المرضية والإحباطات السياسية .

يل هذه الدراسة لأثر الأسطورة الإغريقية في شعر السياب دراسة نوع أدبي إغريقي حاول طه حسين إحياءه في الأدب العربي الحديث ، هو فن «الإيجراما» . وينطلق فخري قسطندي - صاحب هذه الدراسة - من حقيقة أن طه حسين كان مقتنعا بأن اللغة العربية قادرة على التعبير خارج أطرها الفنية التقليدية ، وقابلة للتطويع بحيث تستوعب الأجناس الأدبية المختلفة في الآداب العالية . ومن هنا أقدم طه حسين على تجربة كتابة «الإيجراما» العربية ، التي كان من حصيلة كتابه «جنة الشوك» . ومن ثم قامت دراسة فخري قسطندي لمجموعة الإيجرامات التي ضمها هذا الكتاب ، تأسيسا ودعما لنظرية انتقال الأجناس الأدبية من أدب إلى أدب ، ومن عصر إلى عصر .

وبهذه الدراسة تفتح كذلك مجموعة الدراسات المتعلقة بطه حسين . ويلها مباشرة دراسة عبد الرشيد محمود عن «طه حسين وديكارت» . وهي دراسة تاريخية كذلك ، فهي تبحث في مدى تأثر طه حسين بفكر ديكارت في مجال الدراسة الأدبية وفي مجال الإبداع أيضا ، وعلى وجه التحديد في كتاب «الأيام» . وتقوم هذه الدراسة على أساس من النقيض والإثبات معا ، نفي ما هو شائع من تأثر طه حسين بالمنهج الديكارتي في كتابه «في الشعر الجاهلي» ، وإثبات ما لم تلفت إليه الأنظار من قبل ، من فاعلية هذا المنهج فيما قدمه طه حسين من ترجمة ذاتية . فالشك الذي استخدمه طه حسين في دراسة الشعر الجاهلي شك سلبى ، ينحى إلى نفي موضوعه ، وهو الشعر الجاهلي نفسه ، في حين يقوم منهج ديكارت على تسلسل منطقي ، يقود من الشك إلى نتيجة يقينية . وأقصى ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن طه حسين قد نزع في الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكارت في مجال الفلسفة . أما كتاب «الأيام» فيرى الباحث أن طه حسين قد ارتكز فيه على نوع من الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر ، إذن أنا موجود) ، وإن لم يكن هذا المنطق خطوة في برهان عقلي ، كما هو الحال عند ديكارت ، بل تجربة شخصية حية . ومع ذلك فطه حسين يبدأ - مثل ديكارت - من شعور بالغرلة ، ومحاولة للخروج منها ، مستندا على أساس من منطق الفيلسوف الفرنسي في الشك في المعرفة المحصلة عن طريق الحواس ، وهو المنطق الذي ظهر واضحا في كتاب «التأملات» لديكارت . وكذلك يتفق الأديب والفيلسوف في تصوراتهما الخارجية (الأخر عند طه حسين ، والله عند ديكارت) تتدخل لتفقد الذات من عزلتها ، وتوسط بينها وبين العالم الخارجي .

وفي إطار التأثير الفرنسي في الأدب العربي تأتي دراسة ليلى عثان عن «الرومنسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنظوظي» . وفي هذه الدراسة تسجل الباحثة قيام اتجاهين في ترجمة القصص الرومنسية الفرنسية ، أولاها تكون الترجمة فيه شبه واقعية ، أما الآخر فيخضع فيه النص المترجم للتصرف على نطاق واسع . ومن الأمثلة التي برز فيها تصرف المنظوظي على

هذا النحو قصة «أثالا»، التي قلّمها بعنوان «الشهداء». ومن تصرفه كذلك أنه في قصة «بول وفرجينى» أهمل الوصف الطبيعي والتقاليد الاجتماعية، كما أدخل عليها وعلى قصة «في سبيل الناج» بعض التعديل بما يلائم إبراز القضية الوطنية. وربما برز هذا التصرف ورغبة الكاتب في جعل النص الفرنسي قريبا من دائرة اهتمام القارئ العربي. لكن الباحثة تسجل أيضا حالات من التصرف ليس لها مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني، إلا أن يصبح النص الأصلي ملائما لرؤية المتفوطي الخاصة، عاكسا لآرائه الشخصية. وعند ذلك أفرغت القصص من مضمونها الفلسفي، وتحولت إلى قصص غرامية. والتفسير الذي انتهى إليه الباحثة لهذه الظاهرة المتفوطية هو أن الكاتب قد مزج بين فكر القرن الثامن عشر في أوروبا ومشاعر القرن التاسع عشر؛ وكان هذا انعكاسا للتخبط بين القيم الموروثة في الثقافة العربية والتأثر بالثقافة الغربية، في وقت كان العالم العربي فيه قد تحرر من سيطرة الدولة العثمانية.

ومع أن دراسة غراء حسين عن «الحكاية والواقع» تتحرك في إطار المقارنة بين الحكاية الشعبية المصرية والحكاية الفرنسية فإننا نؤثر الحديث عنها فيما بعد، مع دراستي على شلش ولقدوي مالحى - دوجلاس، في إطار الدراسات النصية. ومن ثم تبدأ مجموعة الدراسات التي تتعلق بأثر الأدب الإنجليزي في الأدب العربي الحديث.

وتستهل هذه المجموعة بدراسة إبراهيم عبد الرحمن لـ «تراث جماعة الديوان النقدي» أصوله ومصادره». وعنوان الدراسة يتم على منهجها التاريخي؛ وفيها يتوقف الكاتب عند الحملة التي شنتها جماعة الديوان، وبخاصة العقاد، على شعر شوقي فيرى أنها قامت على دعائمين أساسيين: ١ - تقديم مفهوم جديد للشعر، من حيث وظائفه ومقوماته الفنية. استمدوا أصوله من الأدب الغربية في شكلها النقدي والإبداعي، وبخاصة في المرحلة الكلاسيكية؛ ٢ - إبداع أعمال شعرية تحاكي أشعار الرومنسيين الإنجليز. وكانت الغاية من ذلك هي أن يؤكدوا تحلف الصيغة الفنية لشعر شوقي وتقليديتها. ومن ثم يستعرض الكاتب عددا من النصوص القديمة التي حاول العقاد - أكثر جماعته ميلا إلى التظنن - أن يشرح فيها هذا المفهوم الجديد للشعر تفصيلا. وقد انتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى تقرير أن هذه الكتابات لا تشكل نظرية متكاملة في مفهوم الشعر ونقده، بل أفكار وآراء هي وليدة قراءات متنوعة في الأدب والنقد. ومن ثم يمضي الباحث في تقصي أصول هذه الأفكار في مصادرها القديمة والحديثة، الغربية والعربية على السواء. أما المصادر الغربية القديمة فيمثلها النقد الإغريقي والروماني، والنقد الكلاسيكي بعامة؛ وأما المصادر العربية القديمة فيوزع في التراث العربي على المستوى الإبداعي والمستوى النقدي. وفيما يخص المصادر الحديثة فإن جانبها منها يتمثل في بعض كتابات المعاصرين العرب لجماعة الديوان، الذين كانوا على صلة بالثقافة الفرنسية؛ أما الجانب الآخر فيرجع إلى تراث الحركة الرومنسية من الشعر والنقد، في الأدب الإنجليزي بخاصة. ويتم هذا الاستقصاء من خلال مقارنة النصوص الإبداعية والنقدية لهذه الجماعة، بالنصوص الأصلية من تراث الرومنسيين الإنجليز.

وفي إطار تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي الحديث ترد دراسة محمد عبد الحى: «البنسجة والبوقية» الترجمة ولغة الشعر الرومنسي العربي»؛ لتعالج أثر الترجمات العربية لتأخذ من الشعر الإنجليزي في بزوغ الشعر الرومنسي العربي، شكلا ومضمونا، بدءا من الترجمة العربية الأولى لترنيم «صليب المسيح» (١٨٣٠)، ومرورا بالترجمة العربية للمجموعة الثانية من «ترنيمات للعقاد» (١٨٥٢)، التي تسبب ترجمتها إلى بطرس البستاني، وبالترجمة العربية للكتاب المقدس، الذي أشرفت عليه الكنيسة البروتستانتية، وترجمة الزايمير والترنيمات التي أنجزت بين ٨٤٧ و ١٨٨٥، وانتهاء إلى الترجمات العربية لقصائد من شيكسبير وشلي ووردزورث وكيتس وبيترز... الخ.

وتحدد هذه الدراسة حجم الأثر الذي يمكن أن تكون الترجمة العربية للترنيمات قد أحدثته لدى الشعراء السوريين اللبنانيين، وبخاصة شعراء المهجر في أمريكا الشمالية، الذين تربوا على هذه الترجمات في مدارس الإرسالية، كما تحدد ما كان تحدد لشعرهم من وقع لدى الجيل الحديث، جبل جماعة أبولو. أما شعراء الديوان فلم يولدوا - في قول الكاتب - ورومنسيين كشعراء المهجر؛ ومن ثم لم يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل على المثال الكلاسيكي الحديث، بل كان يحفظ العوازل بين الابتكار والتجريب. وكان ذلك ناتجا عن تورات الثقافة الرومنسية / الكلاسيكية المحددة في حساسيتهم الشعرية. وبهذا مهد شعراء الديوان لجماعة أبولو الطريق إلى إدراك المفهوم الرومنسي للغة الشعر بوصفها لغة رمز وإيماء وليست لغة تقرير. ويتشابهك هذا الإدراك مع عملية التمثيل التدريجي لأسلوب الشعر الرومنسي الإنجليزي (والفرنسي).

ولما كانت هذه الدراسة مقصورة أساساً على تتبع أثر الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، فقد عفى الباحث في تقصي كيفية تمثّل شعراء الرومنسية العرب لأسلوب الشعر الرومنسي الإنجليزي على نحو ما تعكسه ترجمات هذا الشعر إلى العربية ، دون إهمال لأثر الشعر العربي الصوري في إكساب الشعر العربي الرومنسي منحيات ونفحات تميزه عن الشعر الرومنسي الإنجليزي . وأيضاً فقد تقصى الباحث أثر المفهوم الرومنسي للشعر في إعادة تشكيل بنية القصيدة ، وتحرير عروضها وموسيقاها من القوالب الثابتة ، سواء تم ذلك استرشاداً ببعض الكتابات النقدية ، أو من خلال عملية الترجمة ذاتها لتصوص من الشعر الإنجليزي .

وفي إطار تأثير الأدب الإنجليزي على الأديب العربي الحديث ، وتأكيدها لدور الترجمة في إحداث هذا التأثير ، ترد على الأثر دراستان تغلطانا من مجال النقد والشعر إلى مجال المسرح . الدراسة الأولى منها لرئيس عروس عن «روميوجوليت على المسرح المصري» ، والدراسة الثانية لعبد الحميد إبراهيم عن «جرمة قتل - بين إليوت وعبد الصبور» .

في الدراسة الأولى يسجل الكاتب ما لقيه مسرحيات شيكسبير : «روميوجوليت» ، «وهملت» ، «ودعيل» ، من ذريع على المسرح المصري خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن . أما مسرحية «روميوجوليت» فلم يأت عام ١٩٠٠ حتى كانت قد عربت مرين ؛ الأولى بقلم نجيب حداد ؛ والثانية بقلم علي زرق الله . وربما كانت هذه المسرحية أكثر مسرحيات شيكسبير تقدماً على المسرح ، فقد مثلتها فرقة أبي خليل القباني في مجام ١٩٠٠ تحت عنوان آخر هو «شهداء الغرام» ؛ ومثلها فرقة إسكندر فرح في نفس العام ؛ وكانت البطولة فيها للشخّص سلامة حجازي ، قبل أن يستقل عن فرقة فرح ويكون فرقة الخاصة . وقد أضاف سلامة حجازي إلى المسرحية عنصر الغناء على نحو أفرغ القصة من محتواها المأسوي ، ولم يبق منها سوى محتواها العاطفي . والدراسة تتابع أساليب عرض هذه المسرحية مكشّطة ، أو عرض فصل واحد منها ، وما كان يطرأ عليها من تحوير أو تغيير .

أما الدراسة الثانية فتعقد مقارنة بين مسرحية «جرمة قتل في الكاتدرائية» ، لإليوت ، ومسرحية «أساة الحلاج» لصالح عبد الصبور . لقد ترجم عبد الصبور مسرحية إليوت ، وإن لم تنشر إلا في عام ١٩٨٢ بعد وفاته . ويرصد الكاتب عدداً من وجوه التشابه بين المسرحيتين ، التي لا تنفي في الوقت نفسه ما قرره الآخرون من وجوه الاختلاف بينهما .

وإذا كانت ليلي عنان قد طرحت في دراستها قضية ترجمة القصص الرومنسي إلى العربية ، وما أصابه من تغيير وتحريف ، فإن أنجيل بطرس تعرض في دراستها : «نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» ، لما أثير من ترجمات في هذا المجال خلال المدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٧٣ . وهي إذ تعرض لأتجاه هذه الترجمة لتلاحظ غلبة العشوائية على اختيار المادة المترجمة ، وخضوع هذا الاختيار لا إلى التخطيط بل إلى ذوق المترجم أحياناً ، والرواج التجاري أحياناً . ولأمر ما ظفرت روايات شارلز ديكنز بأكثر قدر من اهتمام المترجمين . وقد ظفرت «قصة مدينتين» وحلها بجمع ترجمات ، وإلى جانب ديكنز ظهرت ترجمات لأعمال ألدس هكسل وجورج أورويل وشارلوت برونتي وجين أوستن وصمويل جونسون وهـ . ج . ويلز وغيرهم . لكن بعض هذه الترجمات كان اختصاراً للأصل ، وبعضها أعد لكي يلائم طيف سلاسل الكتب الشعبية .

وتسلطنا هذه الدراسة إلى دراسة صبري حافظ عن أثر رواية «الصخب والعنف» للكاتب الأمريكي في الرواية العربية . حقا إن الكاتب يحدد الوظيفة الأساسية للدراسة المقارنة فيما تؤدي إليه من إرهاف الرّؤى بخصوصيات البيئة الأدبية عن طريق استخدام منجزات أخرى للاستقصاء بها . وكأنه بهذا يؤكد المنهج النقدي في الدراسة المقارنة ، حيث يدرس النص الأدبي في سياق نص آخر . ولعله من أجل ذلك قد استخدم عبارة «تأثر التجارب» في عنوان دراسته . ومن ثم فقد أهتم بعرض الآراء النقدية المختلفة التي حاولت تفسير رواية «الصخب والعنف» ، والتي تكشفنا عن بعض ما يراه هذا العمل الأدبي . ولكنه اتخذ من هذا العرض مدخلاً لإبراز أثر هذه الرواية في أربع روايات عربية حديثة ، أكتب فيها - كصديق المكان - بروايتين هما «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني ، و«ميرامار» - لتنجيب محفوظ . وفي هذا الاتجاه قدم الكاتب عدداً من القرائن التي تؤكد أن ثلاثة من الروائيين العرب قد تأثروا بالترجمة العربية لهذه الرواية . أما حسن كمال فترأى في فكره فيؤكد الكاتب أنه يتعدى حدود الأحداث والشخصيات إلى رموز «الصخب والعنف» ، ويجزئها في أسفارها ، وذلك على النمط المتعدد على تيار الوعي ودخول الأزمنة والأمكنة ، فضلاً على أسلوب السرد الروائي . أما نجيب محفوظ فقد حكمه ترجمة «الرواية» ،

وقدرته على الاستيعاب والمفهم والتمثل ، من إخفاء تأثره ؛ ولكن الباحث يكشف - من خلال تحليل «ميرامار» - عن التشابه بين الأشخاص والأحداث في الروايتين ؛ ذلك التشابه الذي لا يمكن أن يقع بمحض الصدفة . ومن ثم يمكن أن يقال إن الجانب التطبيقي من هذه الدراسة كان مكرما لنظرية التأثير والتأثر .

وعند هذا المدى تنتهي مجموعة الدراسات المتصلة بأثر الأدب الإنجليزي (والى حد ما الأمريكي) من خلال الترجمة على النتاج النقدي والشعري والمسرحي والروائي في الأدب العربي الحديث ، وبدأ مجموعة الدراسات المتصلة بالأدب الألماني . ولأمر دارت ثلاث دراسات في هذا المحور حول المشكلة الفلاوسية ؛ فلكال رضوان يكتب عن «فكرة فلاوست منذ عصر جوته» ؛ ومصطفى ماهر يكتب عن «فلاوست في الأدب العربي المعاصر» ؛ وعصام جبي يكتب عن «الشیطان في ثلاث مسرحيات» .

أما كمال رضوان فيتبع الاهتمام بفكرة «فلاوست» في أوروبا منذ عصر التنوير بوصفها تعبيرا عن تعطش الإنسان إلى المعرفة والحرية ؛ فيلم بمعالجة «لسخ» ؛ إمام عصر التنوير ، لها ، ويتوقف عند تناول جوته للفكرة نفسها ، وما عقده بين فلاوست وفيلسوف من مخالف ، من أجل الوصول إلى المعرفة غير المحدودة . ثم يتابع الكاتب عددا من معاصري جوته ، الذين تأثروا بمسرحيته ، فحلجوا الفكرة نفسها بمعالجات مختلفة ، شعرية ومسرحية وأوبرالية ، خصوصا بعد أن روجت مدام دي ستال في فرنسا لأعمال جوته بعامة ، ولمسرحية فلاوست بخاصة . ثم يتابع الكاتب تأثير هذه المسرحية في ألمانيا في القرن العشرين في مسرحية «الدكتور فلاوستس» التي كتبها «توماس مان» في عام ١٩٤٧ . ومن عالم فلاوست الأوربي ينتقل الكاتب إلى مصر ، حيث برز الاهتمام بفكرة فلاوست ، وترجمت مسرحية جوته إلى العربية ، وتناولها بالدراسة عدد كبير من الكتاب ، وعالجها خمسة على الأقل من كتاب المسرح ، هم توفيق الحكيم ، وعلى أحمد باكثير ، ومحمد فريد أبو حديد ، وعمود تيمور ، وقتحي رضوان .

وتسلمنا دراسة كمال رضوان إلى دراسة مصطفى ماهر ، التي تهتم - أساسا - بالكشف عن أثر جوته بعامة ، ومسرحيته «فلاوست» بخاصة ، في الأدب العربي الحديث . وهو يصف أشكال هذا التأثير في خمسة اتجاهات : الأول منها هو الاتجاه إلى التعريب ، وتتمثل ترجمة الزيات لآلام فرتز ، وثانيها هو الاتجاه الاستوحاذي ، الذي يتصور أصحابه أن أدب جوته يقارب في جوهره الثقافة الإسلامية ، وعمله عبد الرحمن صدقي والكاتب الجزائري عبد الحميد بن شهنو ، وثالثها هو الاتجاه العلمي الأكاديمي ، الذي يحاول فيه الناقلون أن يفهموا أعمال جوته في إطارها الخاص ، وعمله عبد الغفار مكاوي في دراسته «تربى قليلا لما أجملك» ؛ ورابعها الاتجاه الحواري ، الذي يدخل فيه الناقل مع الأديب الذي يستقبله في حوار وجدل ، على نحو ما صنع توفيق الحكيم في «عهد الشيطان» ؛ وخامسها هو الاتجاه التحويري ، الذي يحول فيه الناقل العمل إلى شيء مغاير ، كأن تتحول مأساة «فلاوست» إلى رواية في سلسلة روايات الجيب .

وفي ضوء هذا التقسيم يهمل الباحث يدرس مسرحية «عهد الشيطان» بوصفها حوارا مع جوته ؛ ثم يدرس مسرحية «عهد الشيطان» لمحمد فريد أبو حديد بوصفها قريبة من الاتجاه التعريبي ، ثم ينتهي إلى دراسة مسرحية «فلاوست الجديد» لعل أحمد باكثير ، التي لم تكن حوارا مع جوته ، أو تعريبا لمسرحيته ، بل ظلت محتفظة بمتانها الأصلية ؛ وإن كان فلاوست عنده ينصرف في النهاية على الشيطان ، وينال الظفران .

ولم يكن عصام جبي بعيدا عن المنطقة الفلاوسية حين اختار أن يبحث في قضية الشيطان كما تملتت في ثلاث مسرحيات هي : «عهد الشيطان» ، و«فلاوست الجديد» ، و«نحو حياة أفضل» ؛ فالخجل الدرامي واحد ، سواء دخلت إليه من باب فلاوست أو من باب الشيطان ؛ وثانية «فلاوست/ الشيطان» لا انقسام بين طرفيها .

في البداية يستعرض الباحث تصور البشرية في تاريخها الطويل للشيطان بوصفه رمزا للشر والعصيان والتمرد ، وبوصفه عدوا للإنسان . ثم يعرض لصورة الشيطان على نحو ما ظهرت في مسرحية «فلاوست» لجوته ، ومسرحية «التاريخ المأسوي للدكتور فلاوستس» لمارلو ، ثم يربط بين صورته هنا وهناك ، وما استقر في ذاكرة التاريخ البشري من تصور للشيطان . ثم يعرض الباحث بالتفصيل للمسرحيات الثلاث التي اختارها من الأدب العربي الحديث ليكشف عن التحويرات والإضافات والتوجيهات الجديدة التي أدخلها كتاب هذه المسرحيات على المستويين الفني والفكري لكي تعبر عن رؤاهم الخاصة لما كان يعاينه

بجمعهم على المستوى الخلقى ، أو تعانته البشرية على المستوى الإنسانى العام .

ومن الطريف أن نلاحظ أن كل الآثار الفارسية في الأدب الحديث ، التى ألفت بها الدراسات الثلاث السابقة ، تحققت في ميدان الأدب المسرحى . واستتافا لأثر المسرح الألمانى في المسرح العربى تطالعنا دراسة ناهد الديب في «مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألمانى» . وتحدد الباحثة أهمية كتابات نجيب سرور في أنها نقلت المسرح المصرى من الواقعية النقدية إلى مسرح يهتم بما هو أكثر من واقعية الشخص والأحداث . ويرجع هذا إلى تأثر نجيب سرور بكتابات برخت النظرية وأعماله المسرحية في أثناء دراسته للإعراج المسرحى في أوروبا الشرقية . وتحلل الباحثة عددا من مسرحيات نجيب سرور في ضوء معطيات المسرح الملحمى الفنية والفكرية ، منبهة إلى أن المثلية الأساسية لهذه المسرحيات تتمثل في المرح بين خصائص المسرح الملحمى ، والتراث الشعبى المصرى ، وقضايا المجتمع ومصالحه الوطنية . لقد خلق الكاتب - عن طريق هذا المرح - نصا مسرحيا لا يكثرث كثيرا للبناء الدرامى الأسطى ، بل يستخدم كل الوسائل لكسر الوهم ، وإنهاء اغتراب الجمهور عن خشبة المسرح .

وإذ تنتهى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الألمانى في الأدب العربى الحديث ، يأتى المقال الأخير في ملف هذا العدد ليقتف بنا فيه صاحبه أحمد عبدالعزيز عند أثر الشاعر الأسبانى «لوركا» في الأدب العربى . ومع كل التحفظات التى ساقها الكاتب إزاء تعرف الأديب العرب هذا الشاعر من خلال وسطاء آخرين فإنه يعضى - في اطمئنان - إلى بحث الآثار اللوروكية في الشعر العربى المعاصر . وتمثل هذه الآثار في تصدير الأعمال الأدبية بآيات للوركا ، وفى تضمين النص العربى كلاما للوركا ، وفى اقتباس بعض صوره وعناصره الخاصة ، كحرس الدم ، والفجر ، والقمر ، والأغاني العجرية ، والحناجر والمدى ، والجواد والفارس الثورى ، وغرناطة . ثم يمعن الباحث في اقتفاء أثر لوركا في عدد من تعبيراته الخاصة التى تسربت إلى القصائد العربية ، كالأنداء المقطوعة ، والجناح المكسور ، وعجب القيثارة ، وقرطبة البعيدة الوحيدة ، والحرس الأسود ، وذقات الساعة الخامسة .. الخ . ثم يتوقف الباحث عند البناء الفنى للقصيدة اللوروكية وأثره في بناء القصيدة العربية ، منيا هذه الدراسة بمقارنة عمل كامل للوركا هو مسرحيته «بيت برنارد ألبا» بمسرحية «الأميرة تنتظر» لصالح عبد الصبور . وهكذا تتحرك هذه الدراسات جميعا في إطار نظرية التأثير والتأثر ، لكى تؤكد في الوقت نفسه مدى افتتاح الأدب العربى الحديث على الآداب العالمية ، ومدى إفادته منها .

ويبقى بعد ذلك ثلاث دراسات سبقت الإشارة إليها ، تقف من هذه النظرية موقف النقي ، وتعالج النصوص المشابهة في سياق بعضها وبعض ، بهدف نقدى صرف ، هو الكشف عن الأبعاد الفنية والمعنوية التى تميز كل نص على حدة ، وإضائة جوانبه المختلفة .

والدراسة الأولى في هذه المجموعة هي دراسة على شلش : «نيويورك في ست قصائد» . وهذه القصائد موزعة على النحو التالى : ثلاث منها لشعراء عرب ، يتنوعون إلى أقطار عربية ثلاثة ، هم أدونيس ، وعبد الوهاب البياتى ، ومحمد إبراهيم أبوسنة ، وثلاث موزعة على «ماياكوفسكى» الروسى ، و«لوركا» الأسبانى ، و«ستيجور» السنغالى . لقد زاروا جميعا مدينة نيويورك ، وكسب كل منهم قصيدة عنها ، فأصبحت نيويورك هي الموضوع المشترك بينهم . وقد بينت الدراسة كيف أن رؤية كل شاعر قد اختلفت نتيجة لاختلاف خلفيته الثقافية وموقفه الفكرى ، وكيف أن هذا الاختلاف قد انعكس على العناصر المختلفة التى شكلت منها قصائدهم . ولكن الطريف أن الشعراء العرب الثلاثة قد تلاقوا وتوهم عند رفضهم تلك المدينة ، وغلبت على قصائدهم التزعة المعجانية ، المثائرة بالخلفية الثقافية العربية بوجه عام .

ثم تأتى دراسة فدوى ماطلى دوجلاس لما سمته «العمى في مرآة الترجمة الشخصية» . وهي دراسة تقارن بين ترجمتين ذاتيتين ، إحداها لطله حسين والأخرى للكاتب الهندى الكفيف «فيد مهتا» . والكاتبان هنا يتيمان إلى ما يسمى بالعلم الثالث ، والعناصر المشتركة بينهما أنها مكشوفان ، وأنها يعالجان كتابة جنس أدنى واحد هو السيرة الذاتية ، وليس هناك بعد ذلك أى احتيا لثقافتها أو تأثر أحدهما بكتابة الآخر . ومن ثم فقد وجهت الباحثة اهتمامها إلى دراسة العمى بوصفه واقعة نصية ، عن طريق رصد ما بين الكاتبين من توافقات على مستوى التشابه والاختلاف . وفى هذا الإطار كشفت الباحثة عن خصائص كتابة العمى كما تتمثل في النصين للدروسين ، وما نشأ - على الرغم من ذلك - من اختلاف بين الكاتبين في مدى تحقيق هذا الطراز من الكتابة . ثم توقفت الكتابة عند ظاهرة الألم المرتبط بالعمى ، وكيف اختلف شعور الكاتبين بهذا الألم كما

تعمسه كتابتها . وإلى جانب ثنائية العمى والألم ترفقت الباحثة عند ثنائية التقليد والحداثة ، وارتباط العمى بالتقاليد ، ثم ثنائية الشرق والغرب ، وكلها ثنائيات تلعب أدواراً متوازية لدى الكاتبين ، لكنها تتشابه أحياناً وتنفرد أحياناً ، مشخصة المزايا التي يتفرد بها عمل كل من الكاتبين .

أما الدراسة الثالثة والأخيرة فهي دراسة غراء حسين مهنا : « الحكاية والواقع » . وهي دراسة تتحرك على مستوى التوازيات التي يمكن ملاحظتها وتسجيلها بين مجموعة من الحكايات الشعبية العربية والحكايات الفرنسية . وهذه التوازيات لا تتحدث عن تبادل في التأثير والتأثر ، بل تشير إلى وجوه من الاتفاق والاختلاف في الصيغ التي يرتضيها كل شعب للتعبير عن همومه الواقعية وعن أحلامه في المستقبل . والدراسة تحقق هذه النظرة من خلال تحليلها لعشر حكايات شعبية عربية ، وما يوازها من حكايات فرنسية .

ويبقى أخيراً أن نقول إن مجال الدراسات التطبيقية بكلا المنهجين المستخدمين هنا في الدراسة المقارنة يظل مفتوحاً لكثير من الإضافات المثمرة .

التحرير

تاريخ الأدب المقارن في مصر

عظيمة عامر

يخمن بنا ألا تلقى عند العصر الحاضر ، أو عند القرن العشرين ، عندما نحاول التأريخ لنشأة الأدب المقارن في مصر ، ولتطور دراسة هذا الأدب فيها ، وإنما يجب علينا أن نرجع إلى أوائل القرن التاسع عشر للبحث عن هذه النشأة ، ثم تتبع التطورات التي حدثت في تلك الدراسة من فترة إلى أخرى . ومن المعروف أن الناس قد اشتغلوا - مثلاً - ببعض قضايا النقد الأدبي قبل أن يظهر النقد الأدبي فناً أو علماً مستقلاً بذاته له حثووه وقواعده كما عالجوا بعض قضايا التأريخ الأدبي قبل أن يتطور هذا العلم ، ويأخذ هذا الشكل الذي نعرفه اليوم . وقد حدث الأمر نفسه بالنسبة للأدب المقارن ، فقد تعرض الباحثون لبعض جوانب هذا الأدب قبل أن يبرز هذا اللون من الدراسات الأدبية علماً قائماً بذاته ، له كيانه ومفهومه .

في معالجة رفاة لبعض قضايا اللغة والأدب . غادر رفاة ميناء الإسكندرية في ١٤ أبريل ١٨٢٦ قاصداً فرنسا ، وأقام هناك خمس سنوات ، واستفاد من الثقافة الفرنسية استفادة كبيرة ، وأمن بكثير من المبادئ العلمية التي عرفها ، وعاشها ، ورآها تطبق في فرنسا .

وكان من بين هذه المبادئ العلمية مبدأ نسبية الأشياء ، ولهذا نلمس في كثير من أحكامه على الظواهر اللغوية والأدبية إيمانه بهذا المبدأ ، وتطبيقه له . ومن هنا أخلعت روح الأدب المقارن تبرز في معالجته لبعض مسائل اللغة والأدب ، وصار لا يتحدث عن هذه القضية أو تلك من قضايا الأدب العربي أو اللغة العربية إلا ويضعها داخل إطار النسبية التي تربطها بقضية مماثلة أو مخالفة موجودة في الأدب الفرنسي أو اللغة الفرنسية .

نشأ الأدب المقارن في أوروبا نتيجة للإيمان بفكرة نسبية الأشياء ، وهي فكرة تحدد بأن هذا العالم الذي نعيش فيه لا يمكن فهم الظواهر التي توجد فيه سلباً إلا إذا وضعت في إطار النسبية . ولما كانت الدراسات الأدبية في أوروبا قد تسربت إليها الروح العلمية في أوائل القرن التاسع عشر ، فقد خضعت لهذا التيار الفكري ، كما فعلت الدراسات الأخرى . ولهذا فقد كان من الطبيعي أن تتجه الدراسات الأدبية إلى تطبيق فكرة النسبية على الأدب . وقد أدى ذلك إلى محاولة تلك الدراسات البحث عن الصلات بين الظواهر الأدبية . ومن هنا أخلعت الجذور الأولى للأدب المقارن في الظهور ثم الثبات والامتداد .

ولم تكن أوروبا وحدها هي التي عرفت النسبية وآمنت بها ، وعلقتها على الدراسات العلمية ، ثم على الدراسات الأدبية ، وإنما تسربت هذا الاتجاه إلى مصر في أوائل القرن التاسع عشر على يد رفاة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) ، ثم ظهر واضحا

والفرنسي^{٤٥}. ويلاحظ رفاة أن الفرنسيين لا يتناولون في الحمر^{٤٦} - ويعمل إعجابه بامتناع الفرنسيين عن تغزل الجنس في جنسه^{٤٧}.

كما يتعرض رفاة للموازنة بين ما أسماه «الأشعار الحربية» ، فيرى أن «مزاج» الفرنسيين في «الأشعار الحربية» يشبه «مزاج» العرب^{٤٨}.

٣ - قضايا الأسلوب : يوازن بين أسلوب العربية والفرنسية^{٤٩}، وتنتهي به تلك الموازنة إلى الجزم بأن «لكل لسان اصطلاح»^{٥٠}، وأن لكل لغة أسلوبها^{٥١}.

٤ - موسيقى الشعر : يرى رفاة أن شعر كل لغة له موسيقاه الخاصة به ؛ وأن «كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم شعرها»^{٥٢}، وأن معرفة العروض ليست كافية لقول الشعر في أي أدب من الأدب^{٥٣}.

ولقد ساعدت هذه الموازنات رفاة على ملاحظة أن الأدب يختلف من أمة إلى أمة نتيجة لاختلاف الجنس ، وأن الإنتاج الأدبي الرفيع هو ذلك الإنتاج الذي يرضى طبع الجنس الذي أنتجه^{٥٤}. كما لاحظ أن الفرنسيين «أقرب شهما بالعرب منهم للترك ولغيرهم من الأجناس»^{٥٥}.

ويوازن رفاة أيضا بين اللغتين العربية والفرنسية^{٥٦}، وينهى إلى النتائج التالية :

١ - «سائر اللغات ذات القواعد لها من يجمع قواعدها» ، وذلك «لدفع الخطأ في القراءة والكتابة فيها أولئكسها» .

٢ - «اللغة الفرنسية كغيرها من اللغات الأفريقية لها اصطلاح خاص بها» ؛ ومعنى ذلك أنه من الخطأ الظن بأن «اللغة العربية هي المقصورة على ذلك . بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك»^{٥٧}.

٣ - «لغة دور حضارى ، وسهولة اللغة الفرنسية أعانت الفرنسيين وعلى التقدم في العلوم والفنون»^{٥٨}.

ويرى رفاة أن اللغة العربية في عصره لم تصل إلى هذه السهولة .

وعناصر هذه السهولة في رأيه هي : تبسيط قواعد اللغة ، التحديد والوضوح ؛ وضع المصطلحات لكل علم ، ووضع كل علم في إطاره الخاص^{٥٩}. ولكنه يلاحظ أن اللغة الفرنسية لا يمكنها «تصريف الأفعال» كما يمكن في اللغة العربية ؛ ولهذا فإنه يظن أن الفرنسية «ضيقة من هذه الحيثية»^{٦٠}.

ولم يقف رفاة بالموازنات عند الظواهر الأدبية واللغوية ، وإنما وازن بين الظواهر الحضارية - أو ما سماها «التمدن الحقيقي» - في كل من المجتمعين المصري والفرنسي ، سواء أكانت هذه الظواهر ثقافية أم اجتماعية أم خلقية أم سياسية أم

ومادامت دراسة الظواهر الأدبية قد خرجت عن محيطها الوطني داخل الأدب الواحد ، فلها تخرج عن نطاق تاريخ الأدب الوطني ، وتدخل في نطاق الأدب المقارن ؛ وذلك لأنها لم تمد قضية أدب واحد ، وإنما صارت قضية بين أديين .

أزيم رفاة نفسه - على كل حال - بمنهج واحد محدد واضح عند معالجته للظواهر الأدبية واللغوية في العربية والفرنسية - هو منهج الموازنة بين هذه الظواهر . وقد يصحب هذه الموازنات نقد لهذا الاتجاه أو ذاك في الأديين أو في أدب واحد ، أو مقاضلة هذا الاتجاه في أدب على اتجاه آخر في الأدب الثاني ، أو شرح للأسباب التي دعت أحد الأديين أن يسلك الطريق الذي سلكه ، أو تصحيح للآراء الخاطئة حول قضايا الأدب واللغة .

ومن الواجب هنا أن نؤكد أن الأدب المقارن - كما ترى المدرسة التاريخية - ليس هو الموازنات الأدبية ، ولكن ذلك الأدب يقبل هذه الموازنات وسيلة من وسائله في الدراسة ، مادامت تلك الموازنات تخرج عن محيط الأدب الواحد ، لتعالج الظواهر الأدبية في أديين أو أكثر .

والفرق بين هذا اللون من الموازنات الأدبية التي عرفها رفاة - وتلك الموازنات التي وجدت عند العرب من قبل ، يتلخص في :

١ - عرف العرب الموازنة بين شاعر وشاعر في محيط الأدب العربي - أي في محيط الأدب الواحد - كما فعل ، مثلا ، الأمدى في كتابه «الموازنة بين أبي تمام والبحترى» .

٢ - موازنات رفاة لا تقتف عند شاعر واحد أو كاتب واحد ، أو شاعرين أو كاتبين في الأدب العربي وحده ، وإنما تهتم بالظواهر الأدبية في الأديين العربي والفرنسي .

٣ - هدف الموازنة الأولى هو تفضيل شاعر على شاعر ، أو كاتب على كاتب آخر ، وذلك داخل الأدب العربي وحده .

٤ - هدف رفاة من موازناته يتعدى هذه الدائرة الضيقة ، كما نشير إلى ذلك فيما بعد^{٦١}.

فما تلك الموازنات التي قام بها رفاة ؟

١ - وازن بين بعض الأنواع الأدبية ، فعرض لقضية الشعر في كل من الأدب العربي والأدب الفرنسي . يقول رفاة إن «نظم الشعر غير خاص بلغة العرب»^{٦٢} ، وأكد أن لكل أدب نظامه الشعري الخاص به ؛ كما أشار إلى أن الفرنسيين لا يكتبون العلوم نظما ، كما يفعل العرب . ولا ينسى أن يعلن في إصرار أن ترجمة الشعر العربي أو الفرنسي تلعب بكل جمال شعري^{٦٣}.

٢ - موضوع الشعر : النزول في الشعرين العربي

الأدب المقارن يجب عليه أن يقوم بمسؤوليته نحو فن الترجمة^{١٠٠}، ويؤكد أن تدريس الأدب المقارن يجب أن يكون من أهدافه تكوين مترجمين بارعين^{١٠١}، ولا يتردد أن يعلن أن المترجم القدير يتساوى مع الباحث الكفء^{١٠٢}.

لقد طبق رفاة كل هذه المبادئ منذ جولى قرن ونصف.

ويأتى على مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٣) فيتابع ذلك التهاج القائم على الموازنات، الذى بدأه رفاة، ويتوسع على مبارك فيه، ويعلم فى مقدمة كتابه «علم الدين»^{١٠٣}، أن الطريقة التى سار عليها فى هذا الكتاب تكثر من المقابلة والموازنة، وأنه يطلب القراء كلها أرادوا «نقد الأمور» أن يعملوا على «مقارنتها والموازنة بينها». ثم يضيف قائلا: إن هدفه فى كتابه هذا هو «المقارنة بين الأحوال الشرقية والأوروبية».

وهنا تظهر كلمة «مقارنة» واضحة جلية، وإن كان لا يريد بها المعنى الاصطلاحي المعروف الآن فى مجال الأدب المقارن.

ومعنى ذلك كله أن على مبارك قد سلك فى كتابه طريقة «نقد الأمور»، وهو نقد قائم على «المقارنة بين الأحوال الشرقية والأوروبية»، أو عبارة أخرى استخدم فى كتابه «علم الدين» «النقد القائم على الموازنات فى دراسة للظواهر الأدبية واللغوية والحضارية الموجودة فى كل من البلاد الشرقية والغربية».

ولا نريد هنا التعرض لكل الظواهر التى درسها على مبارك فى كتابه، لأن ذلك يخرجنا عن موضوع التاريخ للأدب المقارن فى مصر، وإنما نختار ظاهرة أدبية عالماها فى كتابه، ألا وهى الفن المسرحي، أو ما سباه «التياترات». خصص على مبارك «المسامرة السابعة والعشرين»^{١٠٤} لدراسة هذا اللون الأدبى فى كل من فرنسا ومصر، وذلك عن طريق العرض والتحليل والموازنة، وعرض لكل هذا فى صورة حوار بين «الشيخ» وبين «الإنكليزى». يبدأ الشيخ هذا الحوار بإلقاء سؤال على صاحبه الأولى:

«أحب منك أن تصف لي بعض أمر هذا التياتر»^{١٠٥}.

فيجيب صليبه الأوربى إجابة طويلة، يسطر فيها آراءه فى الفن المسرحي كما يعرفه الأوربيون، ويؤكد أنه فى «مات إليه الملل الأوربوية كل الليل، وأدخلوا فيه أنواعا مختلفة، حتى تقدم تقدما عظيما»^{١٠٦}.

ولا يفت هذا الحديث عند جانب واحد من جوانب هذا الفن، وإنما يتعرض لكثير من نواحيه الأدبية والفنية ودوره الاجتماعي. ومعنى ذلك أن على مبارك حاول على لسان صديقه «الإنكليزى» تقديم لوحة عن الفن المسرحي الفرنسى بصفة خاصة، وعن الفن للمسرحي الأوربى بصفة عامة، وأن هذه اللوحة تحمل فى طياتها العناصر الأدبية والفنية لهذا الفن.

ثم قدم على مبارك على لسان «الشيخ» - فى الوقت

صحيحة. ولكن الأوضاع السياسية التى كانت سائدة فى مصر فى عصره لم تتح له فرصة القيام بهذه الموازنات فى النواحي السياسية على نطاق واسع وبأسلوب صريح.

ومها يمكن من أمر، فإن رفاة لم يكن هدف من وراء تلك الموازنات الأدبية واللغوية إلى دراسة الظواهر الأدبية واللغوية فى حد ذاتها، وإنما كان هدف من وراء ذلك إلى الكشف عن عناصر «التقدم الحقيقى» فى العصر الذى عاش فيه، وبالتالي محاولة تطوير المجتمعات المتخلفة عن طريق إبراز هذه العناصر الحضارية. ومعنى ذلك أن هدفه النهائى هدف حضارى.

ولقد كان هذا الهدف الحضارى لكل تلك الدراسات القائمة على الموازنة هو الغاية التى سمت إليها المرحلة الأولى من تاريخ دراسة الأدب المقارن فى مصر فى القرن الماضى.

ولم يكن من الغريب أن يسلك زعماء هذه المرحلة ذلك المسلك، وذلك لأنهم كانوا زعماء إصلاح قبل أن يكونوا دارسي أدب. ولهذا سارت دراسة الظواهر الأدبية واللغوية والكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين أديين أولتين، أو إبراز السمات المشتركة للأدب ولغة بصفة عامة، صار كل هذا وسيلة لتجسيم مظاهر القوة والصفى فى المجتمع الذى يتحدث عنه المصلح، ويسعى لإصلاحه وتطوره.

وقد رأى رفاة أن الباحث الذى يريد أن ينجح فى هذا اللون من الدراسات يجب عليه أن يتصل اتصالا مباشرا بالثقافة الأجنبية، وأن يعيشها فى بيتها الأصلية، ليستطيع أن يقوم بتلك الدراسة، وذلك لأنه لا يمكن معرفة تلك الثقافة معرفة كاملة دون هذا الاتصال المباشر، كما أن أكثر الناس مقدرة على نقل هذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوها^{١٠٧}.

ومن الطبيعى أن هذا الاتصال المباشر يتطلب التحكن من لغة تلك الثقافة الأجنبية. وليس معنى ذلك أن رفاة قلل من قيمة الترجمة، أو أنكرك تلك القيمة فى مجال نقل الثقافات، وإنما نراه يعترف بدور الترجمة فى هذا المجال، ويذكر أن الترجمة «فن... من الفنون الصعبة»^{١٠٨}، ويته إلى خطورة الدور الذى تلعبه، ويشغل هو نفسه بها مترجما أو مصصح ترجمة، أو مديرا لأصولها. أليست مدونة الألسن، التى قام بإنشائها، خير دليل على ذلك؟ لقد لعب خيرى هذه المدرسة دور الوسطاء بين الغرب ومصر، وقاموا بترجمة الكثير من الكتب العلمية والثقافية والأدبية والتعليمية.

ولأجل أن نفهم القيمة الحقيقية لدور رفاة فى مجال الترجمة مترجما ومدرسا لها، يحسن أن نذكر فى هذا الشأن ذلك الاهتمام الكبير الذى يوليه المشتغلون بالأدب المقارن فى الوقت الحاضر بما سمى بـ «فن الترجمة». يعلن Etienne أن

نفسه - لوحة مقابلة يحمل في طياتها العناصر الأدبية والفنية للفن المسرحي في مصر .

وأقام - بعد ذلك - موازنة بين كل من الملاحظين ، وانتهى به الأمر إلى تفضيل الفن للمسرحي - كما رآه في أوروبا - على ذلك التمثيل الذي عرفه في مصر .

لم يكن على مبارك هدف من وراء هذه الموازنة إلى دراسة الفن المسرحي في فرنسا ومصر في حد ذاته ، وإنما كان يهدف من وراء تلك الموازنات إلى الكشف عن عناصر القوة والضعف في المسرح في كل من فرنسا ومصر ، وذلك للوصول إلى إصلاح المسرح في مصر .

فهو - إذن - مصمم كرفاعة الطهطاوي ، يدرس الظواهر الحضرية في أكثر من مجتمع عن طريق النقد القائم على الموازنات ، وذلك بقصد إبراز العناصر الحضرية المشتركة ، ثم إصلاح المجتمع عن طريق الدعوة إلى تحقيق هذه العناصر الحضرية ، والعمل على إزائها للوجود .

وليس هناك من شك في أن هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الأدب للقارون في مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية التي كانت ترمز بنسبية الأشياء ، وأنها قد عالجتها بعضاً من الظواهر الأدبية والفكرية والحضرية التي يمكن أن تدخل في نطاق الأدب للقارون بمعنى من معانيه ، ولكنه من الواضح أن هذه المرحلة لم تعرف الأدب القارون بمعناه الحديث بوصفه علماً له حدوده ومفهومه ومقوماته ، كما أنها لم تحاول أن تدوس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية في ضوء تلك النظرية التي تقول بأن الأدب القارون هو دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب .

أما إذا قبلنا بعض الاتجاهات الأمريكية في تعريف الأدب للقارون - كما نرى - مثلاً - عند Black - تلك الاتجاهات التي لا تصرف أية نظرية ثابتة في دراسة الأدب القارون ، وإنكار كل منهاج محدد ، وإنما يكفي الباحث في هذا الأدب أن تكون له نظرة عليية في دولته الأدبية - إذا قبلنا هذا الاتجاه - فإنه يحق لنا أن نضع بجلا تلك المرحلة الأولى في تاريخ الأدب القارون بمعنى من نظرية الحديثة .

وهكذا يشي القرن التاسع عشر ، وتشوي المرحلة الأولى من تاريخ هذا الأدب ، كبداً مرحلة جديدة في القرن العشرين .

وبقبل القرن العشرين ، وتقوم مصر في مطلعها بإرسال البعثات العلمية إلى فرنسا لدراسة الآداب والتخصص فيها . ويعود بعض أفراد هذه البعثات إلى مصر بعد الانتهاء من مهمته العلمية ، ويتولى القيام بتدريس الآداب وتاريخها في الجامعة المصرية .

وهذا الجبل - إن صح لنا أن نعده جبلاً - الذي وجد في

مطلع قرننا هذا ، يختلف من عدة وجوه عن الجبل الذي وجد في القرن الذي سبقه :

١ - جيل القرن العشرين أوصل للتخصص في الدراسات الأدبية ، بخلاف جيل رفاة وعلى مبارك ، فالأول كان إلماماً للبعثة المصرية في باريس ، في حين تخصص الثاني في الهندسة .

٢ - تفرغ جيل هذا القرن للتدريس في الجامعة ، في حين عمل جيل القرن الماضي في كثير من الميادين ، ولم يكن متفرغاً للأدب .

٣ - عاصر جيل القرن العشرين أستاذية الأدب المقارن في جامعة ليون (أنشئت عام ١٨٩٦) ، وأستاذية ثانية في السوربون (أنشئت عام ١٩١٠) ، وأستاذية ثالثة في استراسبورج (أنشئت عام ١٩١٩) .

ومعنى ذلك أن جيل مطلع القرن العشرين عاش ودرس في بيئة علمية ازدهر فيها الأدب المقارن في فرنسا ، ووضعت محله بوصفه علماً قائماً بذاته ، له حدوده الواضحة .

ولمذا كان من الطبيعي أن تأخذ مظاهر مرحلة جديدة في التجمع والظهور ، وهي المرحلة الثانية من مراحل تاريخ الأدب القارون في مصر .

وتتضح معالم هذه المرحلة عند أحمد ضيف (١٨٨٠ - ١٩٤٥) الذي أعلن في محاضرة ألقاها في الجامعة المصرية في القاهرة عام ١٩١٨ بعنوان الكلام البليغ ودراسة قاتلاً : ولابد للمدرس البليغ من الملاحظة الصحيحة ، والموازنة والمقارنة^١ ، أي أن ذلك الذي يتعرض لدراسة الأدب يجب عليه أن تكون دراسته قائمة على تلك الأسس التي ذكرها ، وهي :

١ - الملاحظة الصحيحة .

٢ - الموازنة .

٣ - المقارنة .

وأن الدراسة الأدبية في مجال الأدب العربي يجب أن تبنى وأنواعه ، وخصائصه ، وأثره في الاجتماع وصلته به ، وأثره في النفس وأثر النفس فيه ، والمذاهب الأدبية المختلفة ، وطرق البحث والتأليف ، ولا يقف عند هذا الحد ، وإنما يجب على الدارس أن يقدم أيضاً شيئاً من الموازنة بين الأدب العربي وغيره^٢ من الآداب . وهو يريد بذلك التأكيد الأخير أن يوضح أن دراسة تاريخ الأدب العربي لا تكون كاملة إذا أغفلت «الموازنة» بينه وبين غيره من الآداب الأخرى .

وتلك «الموازنة» بين الأدب العربي وغيره ، هي التي أشار إليها عندما أكد أن مدرس تاريخ الأدب لابد له من «الموازنة» والمقارنة في دراسته . ومعنى ذلك أن هذه «الموازنة» والمقارنة لا تتحقق إلا إذا تمت بين الأدب العربي وغيره من الآداب ، و

إننا نعتقد «أننا لاننضى بلبنتنا العربية إلا إذا دفعنا بها إلى التحرك من مكانها الذي طال وقوفها فيه ، لتأخذ مكانا يليق بها في صف اللغات الحية الآن» .

وليس من شك في أن الهدف النهائي لأحمد ضيف من كل هذه الدراسات التي قام بها في هذا المجال هو دفع الناس إلى الاطلاع «على شيء جديد» ، والوقوف على «حركة الأدب الحديثة» وطرق فهم البلاغة في هذا العصر . وبذلك تنتقل «الحركة الأدبية عندنا من البحث في اللفظ والديباجة ... إلى البحث في نفس الكاتب أو الشاعر ومقدار معلوماته» ، وتستطيع «الأدب العربية الوصول إلى ما وصل إليه غيرها من المثانة والتأثير في المجتمع» . ثم يعلن أحمد ضيف في حزم بأنه «لا شيء أدى إلى التقدم من البحث والنقد» .

ويبدو أن أحمد ضيف كان يريد من وراء هذا كله أن يلعبد في مصر ذلك الدور الذي لعبته Madame de Staël في فرنسا ، فهو يقول في كتابه : «عندما أشرقت شمس القرن التاسع عشر ظهرت في عالم الأدب والاجتماع سيدة أدبية عالة ، جالت الأقطار ... وصرفت زمنا طويلا في ألمانيا ، ثم رجعت إلى بلادها في نحو سنة ١٨٠٣ ، هذه هي مدام دي ستال . وقد ظهر كتابها «البلاغة» أو «الأدب» (ها Litterature) ، وكتابها «لألمانيا» (L'Allemagne) في سنة ١٨١٠ . فكان من الوسائل التي نشرت في فرنسا الأفكار الأجنبية ، وأظهرت للعالم الفرنسي ما لم يكن يعرفه خارج «منطقة» عقله ومباحثه القومية» .

إنه يريد أن يظهر للمجتمع المصري «ما لم يكن يعرفه خارج «منطقة» عقله ومباحثه القومية» .

وتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الأدب المقارن في مصر عندما تأخذ كلمة «مقارن» تظهر بوضوح في مجال الدراسات الأدبية ، وتحمل الدراسة المقارنة مكانا في مناهج الدراسة في بعض المعاهد العليا . نرى كلمة «مقارن» أولا في مجال الدراسات اللغوية في مدرسة دار العلوم ، ففي «جدول الدراسة» عام ١٩٢٤ ، تبين بارزة مادة جديدة هي «اللغة العربية واللغة السريانية ومقارنتها باللغة العربية» . وكان ذلك تنفيذا «للادة الثامنة من القانون رقم ١ لسنة ١٩٢٤» الخاص بتنظيم دار العلوم .

وتستمر هذه المدرسة في هذا النشاط المقارن في محيط الدراسات اللغوية منذ هذا التاريخ دون أن تنسحب مجالا لذلك النشاط في محيط الدراسات الأدبية حتى عام ١٩٢٨ . ففي هذا العام صدر «القرار الوزاري رقم ٤٩١٧» ، بتاريخ ٢٥ يوليو ١٩٢٨ ، الخاص بتنظيم لائحة دار العلوم . ونص هذا القرار على أنه من الواجب أن تضيف تلك المدرسة مادة جديدة هي «الأدب وقراءة النصوص ودراسة الآداب الأجنبية» إلى المواد

التي خرجت عن نطاق الأدب العربي وحده ، وأقامت «الموازنة والمقارنة» بين «أدب آخر أو آداب أخرى» .

ويمكن الظن بأن أحمد ضيف كان يرى أن الأدب المقارن هو الموازنات الأدبية بين أديين أو أكثر ، وأن مؤرخ الأدب الوطني لا بد له من «الموازنة والمقارنة» بين الأدب الوطني الذي يقوم بدراسته وبين غيره من الآداب .

وقد طبق أحمد ضيف نفسه ذلك كله في كتابه مقدمة لدراسة بلاغة العرب . فبعد أن تعرض للنقد الأدبي في فرنسا ، أخذ يتحدث عن النقد الأدبي عند العرب ؛ ليضع أمام القارئ لوحة لكل من النقد الألهي في فرنسا وعند العرب ، ليتمكن بعد ذلك من «الموازنة والمقارنة» بينهما ، والهدف هو الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين كل من التقدين .

ويمكن اختصار تلك اللوحة على الوجه التالي :

في فرنسا عند العرب

- ١- لم ينشأ النقد بين أهله . نشأ النقد بين أهله
- ٢- خضع للمسؤوليات . بعيد عن كل تأثير خارجي .

- ٣- جاء من الاطلاع على «م يأت من الاطلاع على كتب اليونان القديمة مؤلفات أجنبية .

- ٤- نزع آثار النهضة الأوروبية
- ٥- الغرض منه تقويم حركة «الفرض منه شرح الشعر العقول والأفكار . العربي .

- ٥- أطواره ظاهرة . لم يتحول عن اتباع القديم
- ٦- النقد في فرنسا تحليلي . أما عند العرب فهو نقد بياني .
- ٧- هدف النقد في فرنسا «هذه عند العرب إرشاد . كشف أسرار العقول ، الكتاب والشعراء إلى الطريقة شرح المؤلفات وإظهار المثل في الأساليب وصناعة قيمتها الفنية» وبين الكلام

- ٨- للصراع بين القدماء «لم يكن الصراع بين القدماء والمحدثين في فرنسا : كان والمحدثين عند العرب يدور الصراع «مبنا على فكرة حول «اختراع نوع جديد من فلسفية .. هي فكرة «الشعر» ؛ وإنما كان التقدم والارتقاء صراعا حول «الأسلوب الأفكار والموضوعات والديباجة والصناعة ولب الكلام» . لا غير

ويعلن أحمد ضيف أن هذا اللون من التفكير الجديد في الدراسات الأدبية في مصر ، إنما هو «تصميم صادق» «ومجيش في نفوس الأديباء الذين أطلعوا على بلاغات الأمم الحديثة ، ورأوا الأطوار التي أدركتها ، فكانت سبب رقيها» . ويضيف قائلا :

للمقال ، هذا العنوان الجانبي هو «في الأدب المقارن» . وهذه أول مرة - في رأينا - يظهر فيها اصطلاح «الأدب المقارن» في تاريخ الدراسة الأدبية العربية في مصر . وقد وقف فخري أبو السعود عند هذا الأمر ، ولم يقدم لنا تعريفاً لذلك المصطلح الجديد الذي ذكره . ولكن المؤلف يرى في هذا المقال أن طبيعة العرب فرضت عليهم الترفع «عن آداب» الأمم الأخرى ، «ولم يروا بأنفسهم ... حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم» ، في حين لم يترفع الإنجليز عن الآداب الأخرى ، ولذلك تأثروا بالآداب الأجنبية . ثم يصدر جميع مقالاته بعد ذلك بالاسم الذي ارتضاه ، وهو «في الأدب المقارن» .

ولا يتوقف فخري أبو السعود عن متابعة حواسمه ، وإنما يتابع نشر مقالاته ، فيقشر مقالاً سابها في الرسالة في ٢٨ سبتمبر ١٩٣٦م بعنوان «طور الثقافة في الأديين العربى والإنجليزى» ، ومقالاً ثامناً في المجلة نفسها في ٥ أكتوبر ١٩٣٦م تحت عنوان «الفكاهة في الأديين العربى والإنجليزى» ، ومقالاً تاسعاً في ١٢ أكتوبر ١٩٣٦م بعنوان «أسباب النهاية والحصول في الأديين العربى والإنجليزى» ، ومقالاً عاشراً في ١٩ أكتوبر ١٩٣٦م بعنوان «الطبيعة في الأديين العربى والإنجليزى» ، وآخر في ٢٦ أكتوبر ١٩٣٦م تحت عنوان «أثر الدين في الأديين العربى والإنجليزى» . ويحدثنا بعد ذلك في نوفمبر ١٩٣٦م عن «الحرافة في الأديين العربى والإنجليزى» ، وفي التاسع من نوفمبر ١٩٣٦م عن «أثر الفنون في الأديين العربى والإنجليزى» . ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث في ١٦ نوفمبر ١٩٣٦م عن «شخصيات الأدباء في الأديين العربى والإنجليزى» ، وفي ٢٣ نوفمبر ١٩٣٦م يعالج في مقاله في الرسالة «أثر البيئة في الأديين العربى والإنجليزى» ، وفي ٣٠ نوفمبر ١٩٣٦م يتحدث عن «الثقافة في الأديين العربى والإنجليزى» ، وفي السابع من ديسمبر ١٩٣٦م يعالج في مقاله «أثر نظام الحكم في الأديين العربى والإنجليزى» ، وفي ٢١ ديسمبر ١٩٣٦م يتعرض لقضية أخرى تحت عنوان «غرض الأدب في الأديين العربى والإنجليزى» . ويضم فخري أبو السعود هذه السلسلة من المقالات في مجلة الرسالة بمقال في الثامن والعشرين من ديسمبر ١٩٣٦م بعنوان «أثر الترف في الأديين العربى والإنجليزى» .

وليس من شك في أن الدور الذي لعبه فخري أبو السعود في تاريخ الأدب المقارن في مصر كان دوراً كبيراً وحاسماً ، فقد أرسى مصطلح «الأدب المقارن» ، وجعل منه تسمية نهائية لهذا اللون من الدراسة الأدبية ، وما زالت هذه التسمية مستمرة حتى اليوم في الجامعات المصرية وخارج تلك الجامعات . كما أنه انجم منذ البداية إلى فصل الأدب المقارن عن غيره من الدراسات الأدبية ، والتأكيد على أنه لون مستقل بذاته ، وليس جزءاً من تاريخ الأدب العربى ، أو بعبارة أخرى ، ليس جزءاً من الأدب الوطنى .

التي تدرس في تلك المدرسة في السنوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة» . كما نص هذا القرار أيضاً على أن تدرس مادة «الأدب العربى المقارن» في «دفعة التخصص» ابتداء من العام نفسه ، أى عام ١٩٣٨م .

وليس معنى إضافة مادة «الأدب العربى المقارن» إلى المواد التي تدرس في دار العلوم أن تلك المادة حظيت باستاذية خاصة مستقلة ، أو أنشئ لها قسم خاص بها ، وإنما كل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن هو أن تلك المدرسة قامت بانتداب مدرّس يقوم بهذه المهمة . ولقد انتهى بنا البحث في هذه الناحية إلى أن الذي قام بتدريس مادة «الأدب الأجنبية» هو أحمد خاشكى ، وأن ذلك الذى قام بتدريس «الأدب العربى المقارن» هو مهدي علام .

وهكذا تأخذ مادة «الأدب المقارن» في الظهور بين المواد التي تدرس في هذه المدرسة العليا ، ولم تحذف بعد ذلك منها ، وإنما نجد اهتماماً ورعاية لم يتحدها في أى معهد من المعاهد في مصر .

يجانب هذا النشاط في مجال الدراسة المقارنة في اللغات أولاً وفي الأدب ثانياً منذ عام ١٩٢٤ في مدرسة دار العلوم ، نجد نشاطاً كبيراً في مجال الدراسات الأدبية المقارنة قد أخذ يظهر بقوة في مطلع عام ١٩٣٥ على صفحات المجلات الأدبية في القاهرة . وقد بدأ هذا النشاط الجديد فخري أبو السعود ، تلك الشخصية الفذة في تاريخ الأدب والدراسات الأدبية في مصر ، تلك الشخصية التي كانت تجمع إلى الاشاعرة للمنازة ، الأدب البارع ، والناقد الذكى ، والمدارس الأدبي المعيق .

نشرت مجلة الرسالة القاهرية في ١٤ يناير ١٩٣٥م المقال الأول لفخري أبو السعود تحت عنوان «ظواهر متماثلة في تاريخي الأديين العربى والإنجليزى» . وينشر فخري أبو السعود مقاله الثانى في المجلة نفسها في ٤ فبراير ١٩٣٥م تحت عنوان «الترعة العلمية في الأديين العربى والإنجليزى» . ويعلم المؤلف في مطلع مقاله الثانى بأنه «من الطريف وللقيد مما أتنا لا نزال نوازن بين الأدب العربى والأدب الإنجليزى في شتى التواحي» .

ثم يتوقف فترة قصيرة عن الكتابة ، ليعاود متابعة سلسلة مقالاته في الرسالة ، فيشر فيها مقاله الثالث في ٣١ أغسطس ١٩٣٦م تحت عنوان «الخيال في الأديين العربى والإنجليزى» ، ومقاله الرابع في ٧ سبتمبر ١٩٣٦م بعنوان «المرأة في الأديين العربى والإنجليزى» ، ثم مقاله الخامس في ١٤ سبتمبر ١٩٣٦م تحت عنوان «القول المكشوف في الأديين العربى والإنجليزى» .

وينشر فخري أبو السعود مقاله السادس في الرسالة في ٢١ سبتمبر ١٩٣٦م تحت عنوان «الأثر الأجنبى في الأديين العربى والإنجليزى» ، ويضع عنواناً جانبياً قبل العنوان الرئيسى

الأعلى إنشاء قسم خاص بالأدب المقارن ، وإنما صار فرعاً من قسم سمي بـ «قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة» ، وتولى رئاسة هذا القسم إبراهيم سلامة . وقد قام إبراهيم سلامة بتدريس هذه المادة ، وعاونوه في هذا التدريس عبد الرزاق حميدة

ولم يكن إبراهيم سلامة من المتخصصين في الأدب المقارن ، وكذلك كان الأمر مع عبد الرزاق حميدة ؛ ولهذا كان من الطبيعي أن نجد قصوراً واضحة في فهمها للأدب المقارن ، كما نجد اضطراباً وتضارباً في تحديد هذا الأدب .

وقد نشر إبراهيم سلامة دراسته في الأدب المقارن في كتاب تيارات أدبية بين الشرق والغرب - حطلة ودراسة في الأدب المقارن^{١٠١} . يقول في تمهيد لهذا الكتاب : وهذه دراسة تقاربية ، وإن شئت قلت إنها دراسة في «الأدب المقارن» ، وإن أردت الدقة والتحديد فقل إنها محاولة في دراسة هذا العلم ، أوهي إسهام مع المسهين في هذه الناحية التي يحاول العلماء فيها - منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وفي أوائل القرن العشرين - أن يعملوا لتكوين أدب خاص يطلق عليه هذا الاسم «الأدب المقارن» ، يجد له مكاناً بين علمين تقررا منذ القدم هما «علم الأدب» و«علم التاريخ الأدبي»^{١٠٢} .

ثم يحاول إبراهيم سلامة تعريف الأدب المقارن ، فيقدم لنا عدة تعاريف ، يقول أولاً : «الأدب لمقارن ... دراسة التيارات الأدبية في مختلف النواحي ، وبيان أبعادها ومسائلها ، والعوامل التي تعمل على دفع هذه التيارات ، والعوامل الأخرى التي تغير من مجراها»^{١٠٣} . ثم يذكر - بعد صفحات قليلة - تعريفاً آخر ، فيقول : «شأن الأدب المقارن ... أن يدرس العلاقات التاريخية ، والمشاابه الجغرافية والطبيعية بين الأمم»^{١٠٤} . ويؤكد إبراهيم سلامة بعد قليل أن الأدب المقارن هو «كل دراسة أدبية تسير على منحنى خاص من المناهج المقررة في العلم والمعرفة»^{١٠٥} .

وكل هذا اضطراب وتضارب . وينتهي به الأمر أخيراً - بعد هذا الخلط المسبب - إلى القول بأن «الأدب المقارن ... هو دراسة الآثار الأدبية المختلفة من حيث علاقتها بعضها ببعض ، أو من حيث تشابهها واتجاهاتها»^{١٠٦} . ثم يعود فيخلط من جديد ، فيزعم أن خلاصة ما ذكره تؤكد «أن الأدب نفسه لودرس دراسة صحيحة لكان منه أدب مقارن»^{١٠٧} .

ثم يهدم ما قاله ، فيذكر أن «الأدب المقارن ... يعتمد على الفكرة العلمية ينقلها وينقل باسمها ثقافات لأمم متعددة ، ويمجد في هذه الثقافات بجمعة مجالا لدراسته . وللأدب المقارن من باب أولى أن ينقل الفكرة الأدبية المزجاة بالمطابقة ، بل له أن ينقل المطابقة نفسها ليكوّن منطقة نقوده»^{١٠٨}

وعلى الرغم من أن فخرى أبو السعود لم يحاول أن يشرح لنا المنهج الذي سار عليه في سلسلة مقالاته في الأدب المقارن ، فإنه يبدو لنا من خلال هذه الدراسة التطبيقية ، التي قام بها في الأدبين العربي والإنجليزي ، أنه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأدبين ، وإنما كان يبحث عن الصلات الجاهلية بين كل من الأدبين . ومعنى ذلك أن فخرى أبو السعود لم يكن يهدف من وراء دراسته في الأدب المقارن إلى الكشف عن الصلات الخارجية بين الأدبين ، وإنما كان يهدف إلى الكشف عن الصلات الداخلية بينهما . ومعنى آخر ، إن فخرى أبو السعود لم يكن مؤرخاً في تلك الدراسة ، وإنما كان ناقداً أدبياً ، أي أنه كان من أنصار الاتجاه النقدي في دراسة الأدب المقارن ، ولم يكن من أنصار الاتجاه التاريخي .

فلذا عرفنا أن الاتجاه التاريخي - أي اتجاه المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن - كان هو الاتجاه السائد والمسيطر في مجال الأدب المقارن في تلك الفترة التي نشر فيها فخرى أبو السعود دراسته في الثلاثينيات ، ولذا عرفنا أيضاً أن الثورة ضد هذا الاتجاه التاريخي لم تبدأ إلا في عام ١٩٤٩ في الولايات المتحدة الأمريكية ، وذلك عندما نشر في هذا العام كل من : Austin Warren و Rene Wellek الكتاب الشهير Theory of Literature (نظرية الأدب) . ثم أعقبت هذه الثورة ضد الاتجاه الطرقي في الأدب المقارن شكلها النهائي في المؤتمر الثاني للجمعية العالمية للأدب المقارن ، الذي عقد في Chapel Hill ما بين ٨ - ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٨^{١٠٩} . إذا عرفنا ذلك كله ، كان من حقنا أن نقول إن فخرى أبو السعود قد خرج بالأدب المقارن من مجال الاتجاه التاريخي قبل أن تبدأ المدرسة الأمريكية ثورتها ضد الاتجاه التاريخي .

ثم إن فخرى أبو السعود - كما سبق أن ذكرنا - كان ناقداً لا مؤرخاً في دراسته في الأدب المقارن ، ومعنى ذلك أنه كان يرى أن الأدب المقارن جزء من النقد الأدبي ، وليس جزءاً من تاريخ الأدب . وهذا هو الاتجاه الذي ارتضته المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ابتداء من عام ١٩٤٩ ؛ أي بعد فخرى أبو السعود

ومهما يكن من أمر ، فإن فخرى أبو السعود كان أبعد الناس عن النظرة المحلية أو الإقليمية في دراساته في الأدب ، ولم تكن نظرته للظواهر الأدبية ودراساتها سوى نظرة شاملة عالمية . والنظرة الشاملة العالمية صفة من صفات المشتغلين حقاً بالأدب المقارن بمغناه الصحيح .

وتبدأ مرحلة جديدة من تاريخ الأدب المقارن عندما قرر المجلس الأعلى لدار العلوم في جلسة عقدها في الثالث من أكتوبر ١٩٤٥ بأن يصيغ الأدب المقارن مادة جامعية مستقلة ، تدرس في السنتين الثالثة والرابعة^{١١٠} . ولكن لم يقر هذا المجلس

بتدريس هذه المادة . يعود محمد غنيمي هلال إلى دار العلوم ليعمل مدرّساً في قسم الأدب المقارن في النقد والبلاغة ، ويأخذ في إلقاء سلسلة من المحاضرات ، جمعها في كتاب سواه الأدب المقارن^{١٥٥} . ولما كان محمد غنيمي هلال قد درس في جامعة

باريس ، وتلمذ على Jean - Marie Carré ، فإنه آمن بما تؤمن به المدرسة الفرنسية من مبادئ ، وسار على الاتجاه التاريخي في دراسة الأدب المقارن ؛ ولهذا عرف ذلك الأدب بأنه «دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التي كتب بها»^{١٥٦} .

واتم حسن التوفى دراسته في باريس ، بعد أن تلمذ أيضاً - كما فعل محمد غنيمي هلال - على جان ماري كاري ، والتحق بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب في جامعة القاهرة مدرّساً للأدب المقارن والأدب الفرنسي . وكان حسن التوفى يؤمن بالاتجاه الفرنسي التاريخي في دراسة الأدب المقارن .

وفي عام ١٩٥٦ ، أفسحت كلية الآداب بجامعة عين شمس مكاناً في قسم اللغة العربية لمادة الأدب المقارن ، وانتدبت محمد غنيمي هلال لتدريسها ، ولكنها لم تخصص أستاذية لذلك الأدب .

وفي عام ١٩٥٧ ، حصل كل من أنور لوقا وعطية عامر على درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة باريس ، وتلمذوا أيضاً على جان ماري كاري ، ذلك الأستاذ الذي يعد أستاذاً لهذا الجبل من المصريين الذين تخصصوا في الأدب المقارن في الخمسينيات ، وقاموا بمهمة تدريس هذه المادة في الجامعات المصرية . وهو جيل متأثر بالمدرسة الفرنسية ، ويؤمن بالاتجاه التاريخي في دراسة الأدب المقارن .

قام - على كل حال - أنور لوقا بتدريس الأدب المقارن والأدب الفرنسي في جامعة عين شمس ، وعين عطية عامر مدرّساً في قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

وفي نهاية الخمسينيات ، تعرض الأدب المقارن في الجامعات المصرية لأزمة حادة ؛ وذلك نتيجة لمجرة حسن التوفى وعطية عامر وأنور لوقا من مصر تحت ضغط الإرهاب السياسي ، ثم لاتصال محمد غنيمي هلال إلى كلية اللغة العربية في جامعة الأزهر للقيام بتدريس النقد الأدبي الحديث .

وفي أواسط الستينيات ، يعود عبد الحكيم حسان من بريطانيا العظمى بعد أن حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة لندن ، ويبحث بقسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة بكلية دار العلوم مدرّساً للأدب المقارن ، ويتابع نشاطه في تدريس الأدب المقارن ، والتأليف فيه .

ويعاود أيضاً أن يفرق بين الأدب العام والأدب المقارن ، فيقول في مدخله : «قد يؤثر الكتاب في عقول العامة فلا يكون له شأن في الأدب العام ، ولكن يكون له كل الشأن في الأدب المقارن»^{١٥٧} .

ثم يترك إيلهم سلامة الأستاذية في دار العلوم ليصير عضيداً لكلية الأدب بجامعة القاهرة عام ١٩٥٣ ، فيعمل على إدخال الأدب المقارن مادة تدريس في قسم اللغة العربية ، ويقوم هو نفسه بتدريسها ، ويسير على الطريقة التي سار عليها في دار العلوم .

أما عبد الرزاق حبيدة فقد جمع ما قام به من تدريس في دار العلوم في كتاب نشر عام ١٩٤٨ بعنوان الأدب المقارن . ولا صلة لهذا الكتاب بالأدب المقارن بمعناه السلم ، وإنما سلك المؤلف فيه طريقة الموازات الأدبية في أبسط صورها .

ولقد أدى هذا الاهتمام الجامعي بالأدب المقارن إلى القيام بإرسال طلبة جامعيين للتخصص في هذا الأدب في أوروبا ؛ فأرسل كل من محمد غنيمي هلال من دار العلوم إلى باريس ، كما أرسل حسن التوفى من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب في جامعة القاهرة - جامعة فواد حين ذلك - إلى باريس أيضاً . ثم تابعت البعثات العلمية بعد ذلك للتخصص في هذا الأدب في أوروبا .

وقد أدى هذا الاهتمام أيضاً إلى القيام بترجمة كتاب : Littérature Comparée, Van Tieghem إلى اللغة العربية عام ١٩٤٨ ، ترجم بعنوان الأدب المقارن ، وقام بالترجمة سامي الدروبي ، ولكنه لم يذكر اسمه ، ولستأ ندرى سبب ذلك^{١٥٨} . ويقول المترجم في تقديمه : «يسد هذا الكتاب فراغاً كبيراً»^{١٥٩} ، وذلك لأن المترجم يرى أن «كثيراً من المثقفين ما زالوا يسيئون فهمه ، أو يهاكون بمجهولونه»^{١٦٠} . وليس من شك في أن تلك الترجمة قد لعبت دوراً كبيراً في تصحيح مفهوم الأدب المقارن ، وفتحت الطريق لاتجاه المدرسة الفرنسية التاريخي في دراسة هذا الأدب ، وثبتت هذا الاتجاه منذ ذلك التاريخ .

وعلى الرغم من كل هذه الأمور الإيجابية في تاريخ الأدب المقارن في مصر ، فإننا نرى - للأسف الشديد - يجب العقيق يصدر عام ١٩٤٨ كتاباً يحمل عنوان الأدب المقارن . وليته لم يفعل !

وتنتهي مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر بما يمكن أن نطلق عليه «مرحلة التخصصين» . وتبدأ هذه المرحلة في الخمسينيات ، عندما بدأ الذين تخصصوا في الأدب المقارن في باريس في العودة إلى مصر ، والتحقوا بالجامعات المصرية للقيام

المراجع التي ذكرت في هذا البحث

- المحقق ، نجيب ، الأدب المقارن . القاهرة ، ١٩٤٨ .
 مبارك ، علي ، علم الدين ، ج ٤ . الإسكندرية ، مطبعة جريدة المحروسة ، ١٢٢٩ هـ = ١٨٨٧ م .
 محلال ، محمد غنيم ، الأدب المقارن . القاهرة ، مطبعة غير ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ .
 Block, Hankell M., *Nouvelles tendances en littérature comparée*. Paris, A. G. Nizet, 1970.
 Etienne, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Paris, Gallimard, 1963.
 Tieghen, P. Van, *La Littérature comparée*. Paris, 1931, (réédité en 1946).
 Weliek, René, *The Crisis of Comparative Literature*. pp. 282-295 of *Concepts of Criticism*. New Haven, 1963.
 Weliek, René & Warren, Austin, *Theory of Literature*. London, Jonathan Cape, 1948.
 تيجم ، ثمان ، الأدب المقارن . القاهرة ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ .
 حميدة ، عبد الرزاق ، الأدب المقارن ، القاهرة ، ١٩٤٨ .
 صلاح ، إبراهيم ، تطورات أدبية بين الشرق والغرب . مجلة ودراسة في الأدب المقارن . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥١ - ١٩٥٢ .
 الطيمائري ، رفاعة رافع ، تخلص الإبريز في تخلص باريز . بولاق ، دار الطباعة الخديوية ، ١٢٥٠ هـ .
 كتاب أنوار توفيق الجليل في أخبار مصر وتوفيق إسحاقيل . بولاق ، دار الطباعة الخديوية ، ١٢٨٥ هـ .
 ضيف ، أحمد ، بلاغة العرب في الألفلس . القاهرة ، مطبعة مصر ، ١٣٤٢ = ١٩٢٤ .
 عبد الجواد ، محمد ، علوم دار العلوم . الجزء الثاني ، يصدر لمرور ٧٥ عاما على المدرسة ، ١٨٧٧ - ١٩٤٧ . القاهرة ، دار المعارف ، دون تاريخ .

المواضع :

- (١) أنظر ص ٧ من هذا البحث .
- (٢) تخلص الإبريز في تخلص باريز ، ص ١٨٠ .
- (٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ .
- (٤) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .
- (٥) المرجع نفسه ، ص ٨٤ .
- (٦) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .
- (٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .
- (٨) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
- (٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦ .
- (١٠) المرجع نفسه ، ص ١٨٥ .
- (١١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .
- (١٢) المرجع نفسه ، ص ٦٤ .
- (١٣) أنوار توفيق الجليل ، ج ٤ ، ص ٥١٠ .
- (١٤) تخلص الإبريز في تخلص باريز ، ص ٢٠٠ .
- (١٥) انظر - مثلا - ص ١٧٧ - ١٧٩ من المرجع السابق .
- (١٦) المرجع نفسه ، ص ٥٦ - ٥٧ .
- (١٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ .
- (١٨) المرجع نفسه ، ص ١٧٢ - ١٧٣ .
- (١٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦ .
- (٢٠) تخلص الإبريز في تخلص باريز ، ص ٩ .
- (٢١) المرجع السابق ، ص ١١ .
- (٢٢) Etienne, *Comparaison n'est pas raison*, p. 46.
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ٤٨ .
- (٢٤) المرجع نفسه ، ص ٥١ .
- (٢٥) ج ١ ، ص ٨ .
- (٢٦) علم الدين ، ج ٢ ، ص ٣٩٧ - ٤٤٠ .
- (٢٧) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٩٨ .
- (٢٨) المرجع نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٠٣ .
- (٢٩) Block, Hankell M., *Nouvelles tendances en littérature comparée*.
 (٣٠) أحمد ضيف ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٨ .
 (٣١) المرجع السابق ، ص ١١ .
 (٣٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨ - ١٥٩ .
 (٣٣) المرجع السابق ، ص ١٦٧ .
 (٣٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٦ .
 (٣٥) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .
 (٣٦) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .
 (٣٧) أحمد ضيف ، اختصار مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .
 (٣٨) اختصار مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .
 (٣٩) المرجع السابق ، ص ٧ .
 (٤٠) المرجع نفسه ، ص ٧ .
 (٤١) المرجع نفسه ، ص ٨ .
 (٤٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١١٤ - ١١٥ .
 (٤٣) محمد عبد الجواد ، علوم دار العلوم ، ص ٥٤ .
 (٤٤) المرجع السابق ، ص ٦١ .

- (٤٥) للمرجع نفسه ، ص ٦٥ .
 (٤٦) ولد عام ١٩٠٥ ، وانتصر عام ١٩٤٠ .
 (٤٧) ص ٥٥ - ٥٦ .
 (٤٨) ص ١٧٩ - ١٨٠ .
 (٤٩) ص ١٧٩ .
 (٥٠) ص ١٤١٤ - ١٤١٥ .
 (٥١) ص ١٤٤٧ - ١٤٤٩ .
 (٥٢) ص ١٤٩٠ - ١٤٩١ .
 (٥٣) ص ١٥٣٤ - ١٥٣٥ .
 (٥٤) ص ١٥٣٥ .
 (٥٥) ص ١٥٧٢ - ١٥٧٣ .
 (٥٦) ص ١٦٠٨ - ١٦١٠ .
 (٥٧) ص ١٦٥٥ - ١٦٥٦ .
 (٥٨) ص ١٦٩٠ - ١٦٩٢ .
 (٥٩) ص ١٧٣٧ - ١٧٣٧ .
 (٦٠) ص ١٧٩٠ - ١٧٩٢ .
 (٦١) ص ١٨٣٨ - ١٨٤١ .
 (٦٢) ص ١٨٧٤ - ١٨٧٦ .
 (٦٣) ص ١٩٠٧ - ١٩١٠ .
 (٦٤) ص ١٩٤٩ - ١٩٤٧ .
 (٦٥) ص ١٩٩٣ - ١٩٩٠ .
 (٦٦) ص ٢٠٦٨ - ٢٠٧١ .
 (٦٧) ص ٢١١٤ - ٢١١٧ .
 (٦٨) أتي Welbek بحثا في هذا المؤتمر بعنوان « أزمة الأدب المقارن » ، ثم نشره عام ١٩٦٣ في كتابه « مفاهيم للنقد » ، ص : ٢٨٢ . هاجم فيه المدرسة التاريخية
 (٦٩) محمد عبد الجواد ، تقوم دار العلوم ، ص : ٧٨ .
 (٧٠) نشر في القاهرة ، عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ .
 (٧١) ص ٣ .
 (٧٢) إبراهيم سلامة ، تيارات أدبية ، ص : ١٠ .
 (٧٣) للمرجع السابق ، ص ١٥ .
 (٧٤) للمرجع نفسه ، ص : ٢٨ .
 (٧٥) للمرجع نفسه ، ص ٢٨ .
 (٧٦) للمرجع نفسه ، ص ٢٩ .
 (٧٧) للمرجع نفسه ، ص ٣٤ .
 (٧٨) للمرجع نفسه ، ص ٢٥ .
 (٧٩) نشرته دار الفكر العربي في القاهرة . وجملة الكتاب رقم ١ من سلسلة « دائرة المعارف الأدبية العالمية » .
 (٨٠) فإن ترجم ، الأدب المقارن ، تقديم ، ص : ٣ .
 (٨١) للمرجع السابق ، ص : ٤ .
 (٨٢) نشرت الطبعة الأولى في القاهرة دون تاريخ . أما الطبعة الثانية فقد نشرت في القاهرة عام ١٩٦١ .
 (٨٣) محمد خنيسي جلال ، الأدب المقارن ، ص جـ .

عالمية التعبير الشعبي

نبيلة إبراهيم

نود بادىء ذى بدء أن نترجم بامصطلح «التعبير الشعبي». ذلك أن هذا الاصطلاح، شأنه شأن الاصطلاح الألماني «فولكسكند» أى «معارف الشعب»، لا يثير اللبس بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور»، ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لیس فی تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور^(١).

ومواء استخدام هذا الاصطلاح أم ذاك، فتحت إزاء علم إنسانى له خصائص تميزه عن سائر العلوم الإنسانية الأخرى. فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على الدوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث في هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث في هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر في الماضى، والماضى في الحاضر، كما يتحدد في هذا العلم. وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب في إلالة كثير من ميكلاته، أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى نتم على الباحثين في هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية، وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى.

اختلاف المراحل الحضارية التى مرت بها؟ وهل يمكن أن ينبغ تسلط الماضى الحد الذى يحمله يفرض أشكالاً موحدة من التعبير الأدبى، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القصص الخرافية وغير الخرافية، كما عرفت الأدب البطولي والأدب الفكاهى بما فيه النكتة، وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز؟

وإذا تركنا جانباً اشتراك الشعوب في أشكال التعبير الشعبى، فإن التساؤل يتسع ليشمل البحث عن استخدام كل شكل من هذه الأشكال في كثير من الأحيان لموضوعات جزئية (موتيفات) بعضها بل يتسع أكثر من ذلك ليشير موضوع اشتراك هذه الأشكال من التعبير كل شكل على حدة، في أبنية موحدة.

ولم تقتصر هذه التساؤلات على المتعقدات وبقياء الفكر الأسطورى؛ إذ إن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعاً، ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيداً، وهى تلك التى مازال الباحثون يحوضون فيها حتى اليوم. فكيف يمكن أن يلبى الماضى احتياجات الحاضر؟ وإلى أى حد يتسلط الماضى على الحاضر في أشكال التعبير الشعبى؟ وكيف يمكن للحاضر أن يتسلخ منه مع الاعتراف بوجوده؟ وإذا كان هذا الماضى موعلاً في القدم، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل تخلق، ولم تقسم نفسها لئيبعا بل قسمت، فهل يعنى هذا أن الماضى القديم الموحد خلفت آثاراً موحدة في أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها، وعلى الرغم من

اكتشفت في ذلك الحين ، فإن الطريق كان مفتوحاً أمامها لقد مقارنت بين التصوص الشعبي الألمانية ، الدولة والروية ، وغيرها من التصوص التي عثروا عليها مدونة عن الشعوب التي تشترك مع الشعب الألماني في الأصل الهندو جرمانى . وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين جرم . ومن ثم طلما بنظريتها في تشابه الحكايات الخرافية ، وهي النظرية التي ضمنهاها الطبعة الثالثة من كتابها الشهير : «الأطفال وحكايات البيوت» ، التي ظهرت في عام ١٨٥٦م . وتلخص هذه النظرية فيما يلي :

أولاً : إن الحكايات الخرافية في شكلها القديم الذي يكتشفه الغموض أو تلك التي يعبرها التحوير فيها بعد ، تعد بقايا حكايات بالغة في القدم ، تحكى عن قدامى الآلهة والأبطال .

ثانياً : ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندو جرمانى ، كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندو جرمانية . فإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندو جرمانية ، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث عما إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندو جرمانية .

ثالثاً : هناك بعض الأحوال التي هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر ، غير أن هذه الظاهرة ليست هي القاعدة .

رابعاً : إذا كان من الممكن أن تظهر طوار الحياة البسيطة في جميع الأزمنة ولدى كل الشعوب ، كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب .

ومها يكن من تعصب الأخوين في إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندو جرمانى ، فإنها ، ولاشك ، كانت أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية في بلاد مختلفة ، فكانت بذلك أول من مهد الطريق لمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع .

على أن آراء الأخوين جرم اهتزت بمثل الوقت بتأثير نظرية «تيودور بنى» الذي ترجم كتاب الهند القديم والباثنترا . وتأثير هذا الكتاب قطع «بنى» بأن الموطن الأصلي للحكايات الخرافية هو بلاد الهند . على أن هذه النظرية مابشت أن عورضت بشدة ، وعاد الباحثون ليخوضوا في موضوع تشابه القص الخرافى ، دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن بعينه ، بل لهم - على العكس - كانوا يهتمون بالعلل والأسباب التي تمزق فكرة تشابه القص الخرافى الذي وجد مستقلاً عن جميع الشعوب .

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل المادة باستقلال بل الدراسات الشعبية في أوائل القرن التاسع عشر . ومن الطبيعي أن هذه التساؤلات لم تبرز دفعة واحدة ، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين في بداية الأمر بتعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه . ثم شغلوا من بعد بموضوعات جزئية قد تبدو هامشية لأول وهلة ، ولكنها في الحقيقة تمس جوهر هذا العلم . فقد بحثوا في مفهوم الشعب ، وهل هو مفهوم سياسى أم اجتماعى أم حضارى ، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالتراث الشعبى ، إذ كان التراث الشعبى لا يعيش - كما وكيفاً - إلا في مستويات اجتماعية محددة . ثم اتجه البحث من العام إلى الخاص ، فالتفت عن الشعب تطرق إلى البحث عن الشعبية ، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن اهتمامات الشعب الروحيين على المستويين الدنيوى والدنيوى .

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الأدبى الشعبى فإننا نتعدى هذه المفاهيم الكلية إلى مفاهيم أكثر خصوصية ، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعامة - ونعني به القبائل والتدخل الذى قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشاعرى من شعب لآخر - إلى مفهوم أكثر عمقا ، لم يتوصل إليه إلا بعد أن تجاوز الباحثون السطح إلى الأعماق ، والظاهر إلى الخفى .

على أنه قبل أن نتطرق للأبحاث لتؤكد علمياً ، نظرياً وتطبيقياً ، التماثل والتداخل بين تراث الشعوب في مستويات مختلفة . كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قوياً ، أو لقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر أن التعبير الشعبى القريب لا يمكن أن يفهم إلا في إطار البعيد والغريب ، وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا في إطار معرفة القوانين التي تحكمه في العام .

ولنبداً من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعة فلسفية لم تكن تكنى بفرع واحد من المعرفة ، بل كانت تحشد معارف كثيرة ومتنوعة . وعندما تحشد العقول بمعارف كثيرة ، فإنها تأتى أن تقف عند حدود الجزء ، بل سرعان ما تنتقل إلى الكل ، كما تأتى أن تقف عند حدود الظاهرة ، بل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحركة فيها .

وبالبدية ترتبط بدون شك الأخوين «جرم» ، ياكوب وفيلهم . وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية . وقد جربتهما الأبحاث الفيلولوجية في الأدب المكتوب إلى الأدب المروى . ولا كانت اللغة الهندو جرمانية قد

على أن أهمية ناولم لا ترجع فحسب إلى حجم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصالحة بينهما ، بل ترجع كذلك إلى تلك الفكرة الطريفة التي أضافها إلى رصيد الأفكار التي وصلت إليه ، والتي استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشيء القديم إلى الجديد ، أو بالأحرى سر تسرب الماضي إلى الحاضر على الدوام . وهذه الفكرة بعينها تقدم تفسيراً على نحو ما لوجوه التشابه بين أجناس التعبير الشعبي على مستوى العالم ، بقدر ما تقدم كذلك تفسيراً لوجوه الاختلاف .

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضارى ، فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لما نقل في ضمير كل شعب ، ومن ثم فإنها لا تظل طافية على السطح ، بل تهبط مستقرة في القاع ، وذلك إذا تصورنا الحضارة وماء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى . وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمي تتشابه لدى الشعوب جميعاً ، حيث إن الشعوب - كما سبق أن ذكرنا - لم تخلق نفسها بل خلقت ، ولم تقسم نفسها بل قسمت ، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى في تشابه أنماط التعبير الشعبي على مستوى العالم . ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لا يبنى وحده ساكناً مستقراً في القاع ، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينفذ إليه . وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالجديد عملية دائرية ، فالقديم المستقر يتفاعل مع الجديد الذى يمتلك قوة النفاذ إليه ، ثم يعود هذا التاج الجديد فيتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويرسب منه ما يمكن أن يمتزج بهذا التاج المستقر الحديث نسبياً ، وهكذا دواليك .

وليست هذه العملية مجرد تصور لتركيبية حضارية ، بل هي واقع يتحقق في البناء الاجتماعي ، فالعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلا . وعندما حدث تغيير في البنيات الاجتماعية ، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطاً بالأرض الأم . على أن هذه المعارف القديمة لا تبقى في حالة مرة السكون ، بل إنها تتحرك على الدوام ، متوجهة إلى الطبقات الأخرى ، ومستقبلها منها في الوقت نفسه .

وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا ، فالتراث الشعبي يظل دائماً له سحره ، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلاً حضارياً جديداً ، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكيفه وفقاً لمتطلبات حياتها . فالزى الشعبي على سبيل المثال (الجلاية مثلاً) يصعد من القاع ليصبح (موضة) . وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبي من القاع لتستغل سياحياً أو فنياً . وعندما تتم هذه العمليات ، فإنها لا تكون بمثابة عن الجماعة الشعبية ، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التعبير

ولم تكن الدراسات الأنثروبولوجية في ذلك الحين بمثابة عن هذا الاتجاه في البحث . حتى إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائي وإنسان الحضارات الأولى ، ولكن النتيجة التي توصل إليها الباحثون الأنثروبولوجيون آنذاك ، ونخص بالذكر منهم تاييلور وأندرو لانج ، وهي وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم ، دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين في تشابه أنماط القصص الخرافية عند شعوب العالم ، حيث إن هذه الأنماط تتركز على رصيد هائل من التراث الأسطوري القديم الذى يعد قاسماً مشتركاً بين شعوب العالم .

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسى «بيديه» في القصص الخرافية ، التي خطا بها خطوه أبعد من الأخوين جرم . فالتشابه عنده لا ينبع من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندو أوروبية في تراث قصصى واحد ، انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم ، بل إن التشابه أساسه اشتراك شعوب العالم القديم في أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة .

ومن هنا كانت فكرة «بيديه» التي أثرت عنه ، وهي أنه كما ينمو النبات الواحد ، مع اختلاف يسير في شكله ، في الأمكنة المتألفة جغرافياً ومناخياً على خريطة العالم ، كذلك تظهر في الظروف الروحية والفكرية المختلفة عند شعوب العالم نماذج متماثلة من التعبير . وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية التي تتشابه في كثير أو قليل في جميع أنحاء العالم .

ثم شاء الباحث الألماني هانز ناومين (١٨٨٦ - ١٩٥١) أن يحسم الجدل في هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات . وكان ناومين قد استوعب كتابات تاييلور والباحث الألماني «وليم فوندرس» صاحب الكتاب الشهير «سيكولوجية الشعوب» ، ثم أبحاث الأنثروبولوجى الفرنسى «ليلى برون» . وعند ذلك أعلن رأيه فقال : «من الواضح أن وجهه التجانس بين الشعوب لا تقوم جميعها على مبدأ التأثير والتأثير ، إذ من المؤكد أنه من الممكن ، وفقاً للقوانين الطبيعية ، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التي تنبأها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض ، والمتشابهة إلى أجناس مختلفة ، ومناطق مختلفة أن تنشأ تصورات متشابهة في المجالين المادى والروحى على السواء . إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الإختاليين دون الآخر ، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد في تشابه الآداب الشعبية ، أعنى مبدأ هجرة الآداب الشعبية ، واعتاد بعضها على البعض الآخر ، أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها ، إذ من الممكن لكل المبدئين أن يفت بصفة أساسية إلى جانب الآخر ، بل إنهما في بعض الأحيان قد يتضاعفان معاً .

شعوبيا أولا لشعوبيا. وعندئذ يتأثر نتائجها الأصل بشكل أو بآخر.

وبما أن هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبي أمران الأمر الأول أن هذه العملية الحضارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب. والأمر الثاني بر أن التراث الإنساني المورث في القدم، الذي يعد قاسما مشتركا بين جميع الشعوب، لا تلمس معالته، بل فيه يتحرك على الدوام ليظهر في شكل «موتيفات» أو موضوعات تتغلغل في الأشكال الجديدة.

٤

ولكن هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تلمس الطريق لتعرف طبيعة التعبير الشعبي لا التعبير الشعبي في حد ذاته. ولم يكن يفتى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتألفة أو الموتيفات المتألفة في أشكال التعبير الشعبي في البلدان المختلفة، قد يؤدي إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجال التميز، الذي نودى من أجله لأن يكون علما مستقلا، ألا وهو إدراك القوانين التي تحكم الحياة الشعبية، وتفسر - من ثم - أشكالها خاصة متخيزة من التعبير. بل إنهم حللوا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Volkkunde أو علم نفس الشعوب Volkpsychologie. فيفقد بذلك هويته.

وقد كان لهذا التحليل نتائجه المثمرة فيها بعد، عندما أصبح التعبير الشعبي في حد ذاته هو موضوع البحث.

وبعد جهد المدرسة الفنلندية، التي اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمي يبحث في التعبير الشعبي، وهو المنهج الجغرافي النظري - بعد بحث أول عمل علمي في مجال التعبير الشعبي، يركز على محتوى البحث - حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبي على مستوى العالم، ولكنها شاعت أن تضع هذه الظاهرة للفحص العلمي الذي يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف.

وبعد كارل كرونه مؤسس المنهج الجغرافي التاريخي بحث، وخلفه من بعده أني أرن. ويقوم هذه المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للمنط الواحد قبل الإمكان، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية. فإذا اتفق للباحث جميع الروايات المختلفة للمنط الواحد، أمكنه - عن طريق المقارنة بين الروايات، واعتمادا على بعض القرائن الزمانية والمكانية، أن يحدد نشأة المنط زمانيا ومكانيا. وعليه بعد ذلك أن يتبع مساره، راصدا ما يعثر جزئياته من تغيير. ولم يدع كرونه أنه يستطيع، من خلال هذا المنهج، أن يصل إلى أصل

كل حكاية، ولكنه بذل جهده مع غيره من الباحثين لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية. وقد تم نشر هذه الأبحاث في دورية FFC التي ما تزال تصدر في هلسنكي حتى اليوم. وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست أني أرن المنطى للوثيق بارزا. وهو الفهرست الذي توسع فيه طومسون فيها بعد، وعرف بفهرست أرن طومسون. ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان، وتحليل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التي ورد ذكرها في الروايات المختلفة، مع الإشارة إلى مصادرها وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يعتمد به في تصنيف القص الشعبي وأرشفته في جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب.

ومن خلال هذا الفهرست، ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التي استعملت المنهج الجغرافي التاريخي، والتي أنجزها علماء في فنلندا وفي غيرها من البلاد الأوروبية، تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبي على مستوى العالم، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط في توظيف موتيفات متنوعة، وكان هذه الموتيفات، كما قال الأخوان جرم من قبل، أشبه بعتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش، لا يراها إلا كل ذي بصر حاد^(١).

٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمي مهم، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الحاضرة التي أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية، فإن منهجها في البحث قد قوبل، فيما بعد، بمعارضة شديدة تحرزا من أن يظن أن التحقق من تشابه الأنماط والموتيفات في التعبير الأدبي الشعبي على مستوى العالم يعد هلقا في حد ذاته، وأن يعد نهاية المطاف في البحث فيه.

لقد قال هؤلاء، وعلى رأسهم الباحث السويدي «فون سيلوف»، إن هذا المنهج في البحث مازال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة الشعبية التي تفسر تشكالا من التعبير تعد وريثة الماضي ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر. وإذا كان التراث الشعبي قد سلم لكي يسلم، فإن هذه العملية في حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التي سلمت إليهم، سواء كانت واردة عليهم أو نائية أصلا منهم. ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية، فإن لم تكن ملية لهذه الاحتياجات، فهي إما أن توادى في حينها، أو تتغير على نحو ما. لا يمكن إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة، ولا يمكن أن أشير إلى

بمفهوم الحضارة . وإذا كان التراث الشعبي بكل أشكاله وصوره يعد المكون الأساسي لحضارة شعب من الشعوب ، وإذا كانت الحضارة مفهوماً علمياً وليس عالياً ، فإن التراث الشعبي لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوباً بحركة المد الحضاري لهذا الشعب أو ذلك . فإزى الشهي ، على سبيل المثال ، كما يقول «ناوس» ، لا يهم الباحث في حد ذاته ، بل إن الباحث بهم به لأنه بهم بمن يستخله أولاً ، وبمعالجات استخداهما ثانياً .

٦

وها هو ذا مثال أدبي توضح من خلاله كيف تتغير وظيفة الموثيق الواحد في الروايات المختلفة الممتدة زمانياً ومكانياً . وهذا المثال أفرد له آتني بحثاً مستقلاً نشر في دورية FFC في عام ١٩١٥ تحت عنوان «الرجل الذي هبط من الجنة» ، وهو القبط الذي يقع تحت رقم ١٥٩٠ في تصنيف آرن طومسون^(١) . ويرى آتني أن النص الألماني الملون ، الذي يرجع إلى عام ١٥٠٩ م بعد النص الأصلي لمجموعة روايات حكاية «الرجل الذي هبط من الجنة» . ويقع النص الألماني تحت عنوان : «بارتا وخدعة الطالب الذي كان يدرس في باريس» .

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس في باريس ، ثم رحل منها إلى بلدة ميكلين . وإذا هو في طريقه لقي فلاحاً تدعى بارتا . وكان زوجها الأول الطيب قد توفى ، وتزوجت من بعده رجلاً لم يكن يحسن معاملتها ، على نحو جعلها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول . وكان فرانكو يحس ببطش شديد ، فطلب من بارتا جرة ماء . وبما أنه الزوج من المكان الذي أتى منه ، فأجابها بأنه قد أتى من باريس . ولكن الفلاح الألمانية ، لسبب أو لآخر ، صحت الكلمة على أنها «باراديس» (وهو النطق الألماني لكلمة الجنة) وليس باريس . وعندئذ سألت الشاب - بعد أن تلفظت بكلمة «باراديس» على مسمته - عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى . وأدرك الشاب لثوره أنه أمام امرأة رقيقة ساذجة ، فشاء أن يستغل سذاجتها ، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقاً في الجنة . فسألتها عما إذا كان في حاجة إلى شيء ، فهاهى الشاب في الخدمة ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى ثوب وملابس وطعام . وفي الحال أعدت بارتا له كل شيء ، وحملت أشواتها ليلتها إلى زوجها .

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب ، عاد الزوج الثاني إلى بيته ، وعلم من زوجته بما حدث ، وأدرك أنها قد خدعت . وفي الحال خرج ليقبض أثر الشاب ، فمططها سموة جواده . وراه فرانكو قادماً من بعيد ، وكان على نفرة من جداري ، وكان بناؤه قد رحل في تلك اللحظة ليشرب كوما من الشاي . وعندئذ رمى فرانكو الأشياء جاتياً ، واصطنع أنه يقوم بعملية

لموثيقات المشتركة بينها ، بل لا بد أن أربط بين كل رواية والمجال الذي تعيش فيه . وإذا قلنا هذا ، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها^(٢) .

فهل يمكن ، على سبيل المثال ، أن تقول إن مجموعة حكايات سندريلا التي بلغت المائتين حكاية^(٣) ، تعد تفرعاً عن الحكاية المصرية القديمة التي تمكلى ، نقلها عن سترابو ، أن رودوبس المصرية الجميلة كانت ذات يوم تستحم في الحلاء ، فحط نسر وحطط حذاءها وأسقطه في حجر فرعون ، وعندئذ أمر فرعون على أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء ، وظل يبحث عن صاحبه حتى اهتدى إلى رودوبس وتزوجها ؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سندريلا ، على الرغم من أن هذا محض افتراض ، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف في البحث في هذه الحكاية العالمية ؟ وكيف يمكننا أن نفسير التغيير الذي طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التي كانت تكلفها أعمالاً عسيرة ؟ وكيف نفسير تلك الإضافة المسرحية عندما نجد أن القوى المسرحية تتدخل لتنتج للفتاة تللى الأهل المسيرة ، بل لتجعلها تبدو غاية في الجمال والبهاء ، حتى يشفقها الأمير ، ويصر على الزواج منها ؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة ، بهذه الإضافات وغيرها ، هي بعينها الرواية الأولى ؟ إن الموثيق الأساسي في هذه الروايات - عندما يجرى - تصبح صيغته هي الزواج من خلال وسيط هو الحذاء ، وهو موثيق خاص مميز ، ولا بد أن يكون قد نشأ حقاً في زمان ما ومكان ما ، ولكنه لا يمثل وحده الحكاية الكاملة التي رويت فيها بعد ، بله الروايات المختلفة لها . ولا يمكن للموثيق أن يتنمى في الحكاية إلا إذا وجه توجيهها خاصاً بحيث يبدو منسجماً مع الأجزاء الأخرى التي تتألف منها الحكاية ، أى بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة ، تختلف كلية عن تلك التي تشيع في النص الأول .

إن الحكاية إذا قلنا لها أن تنقل من مكان إلى آخر - كما يقول فون سيدوف - لا بد أن تنقل عن طريق راو . وسواء كان هذا الراوى سميع الحكاية في مكانها الأصلي ثم انتقلت معه إلى بيته ، أو أنه سمعها من راو واعد عليه ، فإن الحكاية تعد في كلتا الحالتين واردة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة ملاحاً خاصاً . وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقلة في حد ذاتها ، كما أنها لا يمكن أن تدرس مجزولاً عن مجالها . ولكي يكون البحث المقارن مثمراً في هذه الحالة ، فلا بد من أن يفسح المجال للدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما يفسحه لدراسة وجوه الاتفاق .

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث في عالية التعبير الشعبي بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية . وقد كان هذا تأثير الوعى الحاد

متمتصيا صهوة جواده ، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصا يرتدى ملابس وصفها له . أشار جحا إلى الرجل الذكّان يجلس في أهل النخلة . عندئذ نزل الرجل من على حصانه وخلع رداءه وأخذ يتسلق النخلة ليحسك بالرجل . وانتهز جحا الفرصة ، وامتنع الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب .

ويتوقف آتني آرتي عند رواية جحا التركي ليفرخ لرصد الموتيفات المشتركة في الروايات السابقة . أما أفضل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التي تمحدث زمانيا ومكانيا . وتعد هذه الرواية الأولى صدى لحيوة انتشرت في العصور الوسطى ، مؤداهلأن هناك أناسا طيبين يبهطون من السماء ويصعدون إليها .
غير أن آتني آرتي لم يسهت كيف تغيرت الروايات ولماذا تغيرت عندما انتقلت من بيتها الأصلية التي كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيتات أخرى في أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد

ولم يكن آتني آرتي يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك لهذا القبط . وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالا ، وأدفعها توطيحا للموتيفات التي وردت في سائر الروايات فيها يتلاءم مع هدف الحكاية ومع مجاها الاجتماعي .

وتحكي الحكاية المصرية أن للاحا فقيرا كان متروجا من امرأة ساذجة ، اصططح الناس على تسميتها «ززية» ولبلاتها . وكانت ززية تغضب دائما عندما تنادى بهذا الاسم ، وتمت لو غيرته . وفيها هي تظلم من النافذة وتفكر في هذا الأمر ، مرها رجل ينادى «أسامي للبع» ، فاستوفته ززية ، وسألته عما لديه من الأشياء ، فعرض عليها جملة من الأشياء ، من بينها اسم فاطمة النبوة ، فاختارته ، وطلب الرجل الأجر . ولما لم تكن تملك في هذا الوقت سوى حمار زوجها ، فقد أعطته إياه ، ومضى الرجل لحاله .

وجاء زوج ززية يتادها باسمها فقالت له إنها منذ الآن فصاعدا لم تعد تسمى ززية ، بل فاطمة النبوية . وحسكت له قهصبا مع الرجل الذي بأعها هذا الاسم ، كما أخبرته بأنها أعطت له حماره في مقابل ذلك . عندئذ صرخ الزوج في وجهها ، ونخرج هائما على وجهه . وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر ، وإذا به يسمع صوت نجيب يصدر عن امرأة تظلم من نافذة من نوافذ هذا البيت . فلما رجع بصره ورأها سأله المرأة من أين جاء وإلى أين يسير ، فأجابها في بأس مرير بأنه آتني من جهنم وهاهب إلى جهنم . عندئذ سأله المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها الذي تركه . وتوقف الرجل لحظة ، وأدرك أن المرأة بلها ، فأجابها بأنه قد رآه . فسألته عما إذا كان في حاجة إلى شيء ؟ فتأدى الرجل في خداعها ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى ثوب وملابس وطعام . وفي الحال أعدت له المرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل . وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد ، فأسرع ودخل حقلا ، حيث وجد

لبناء . ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شابا يحمل صرة ، فرد عليه فرأى أنه قد رآه وهو يتحقق في مدخل بيت أشار إليه . عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو ، ومضى يبحث عن الرجل . وفي الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان ، ورحل بالأشياء التي أخذها من يارثا . ولم يجد الزوج أي رجل في مدخل البيت ، ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد البناء الأصلي ، فآجمه بسرعة الحصان . وتنتهى الحكاية بعد ذلك بنهاية واقعية قاتمة ، فضحكى أن الزوج رفع أمره إلى القضاء ، منها البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء ، وأن المحكمة ألزمت البناء بالتعويض .

وقريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدعي آتني آرتي أنها تحوير للمنطق الألماني الذي هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا . ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف المنطق من باريس إلى باريديس ، فقد اعتدلت على وسيلة خداع أخرى . فعندما سألت المرأة الشاب من أين آتى ، نظر إلى السماء مشيرا إليها بإصبعه ، مما جعل المرأة تصور أنه آتى من السماء . وعندئذ سأله عن زوجها المتوفى . وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى ، ولكنها تغفل موضوع المحاكمة ، وتحكى بدلا منه أن زوج المرأة آتني آتني اللص حتى أدركه ، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجري به مسرعا . ولما عاد الزوج إلى زوجته وسأله عن الحصان أخبرها بأنه أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الجنة مسرعا قبل أن تغلق أبوابها .

وفي رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية في كثير من تفصيلاتها ، أصيب الزوج في قدمه إثر الصراع الذي دار بينه وبين اللص ، وعاد يفرج إلى البيت ، وحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكي يرحل به إلى الجنة ، وأن روحا شريرة كانت تترص به وهو يتحدث مع الرجل وأصابته في قدمه .

ويستمر آتني آرتي في عرض الروايات المختلفة لهذا القبط ، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا .

وتحكي حكاية جحا التركية أن جحا لقي امرأة سأله من أين جاء ، فأجابا بأنه جاء من جهنم . وعندئذ سأله المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي لا تكف عن البكاء لفرقه ، فأجابا بأنه رآه واقفا على باب الجنة في انتظار سدود ما كان عليه من دين ، فدخلت المرأة بيتها ، وأحضرت له اللقود المطلوبة لسداد دينه . وأخذ جحا اللقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه شخص من قبل المرأة . ونظر حوله فرأى رجلا يسير طاحونة . وسرعان ما عمل الخيلة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقف أثره ، ونصحه أن يتبادل ملابسها حتى لا يتبدي إليه من يقف أثره ، ونصحه كذلك أن يتسلق نخلة حتى يكون بعيدا عن عينه . وعمل الرجل بتوصية جحا . وعندما أقبل زوج المرأة

طية ، فضلا عن أن سلوكها ينم عن حس اجتماعي ، إذ لم تلجأ لقمعتها تلك إلا لكي تقيده التوازن إلى موقفها الاجتماعي . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غنية بخلاف من أي حس اجتماعي . ومن ثم فإن وظيفتها تتمثل في سد النقص الذي حدث في الأسرة الفقيرة الأولى . وترتب على هذا أن مستقبل الحكاية ، فضلا عن استمتاعه بحسها الفكاهي ، لا يدين الفلاح في فعلته ، ويتصالح في الوقت نفسه مع زوجته التي كان حسها الاجتماعي وظيفتها سببا في حل الأسرة فيما بعد من وفرة . وقد حمل ماداة زوجها لها باسمها الجديد ، وشغل اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المعنى .

وهكذا نرى أن قصر العمل على استخلاص الموثفات التشابهية أن تكون له فائدة فعالة ما لم يربط بينة الحكاية التي يوجهها متزاها ودلائلها ، أي يوجهها المجتمع المستقبل لما نحو هذه معين حيث تسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية في المقام الأول .

ومع كل هذا النقد الذي وجه إلى المدرسة الفنلندية ، وإلى منهج البحث في الموثفات العالية ، لا في مجال القص وحده ، بل في غير ذلك من أشكال التعبير الأدبي الشعبي ، يظل لهذه المدرسة فضل الريادة في هذا المجال . وبكلى أنها وصفت ما كان يرد من قبل كلاما حول عالمية التعبير الشعبي في إطار منهجي علمي سليم ، مازال يتخذ حتى اليوم دليلا لتصنيف القص الشعبي على الأقل . فضلا عن هذا فإنه لا يوجد حجة على المدرسة في حصر الأمط القصصية على مستوى العالم ، ولولا رصدهم للموثفات الموثقة على نطاق واسع في القصص ما كان يمكن لمن أتى من بعدهم أن يساموا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات . وما لاشك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأمط القصصية ، بقصد الاهتمام إلى متغيراتها ، والدوافع وراء هذه المتغيرات ، يحقق كثيرا من أهداف الدراسات الشعبية مما لو اقتصرنا على دراسة هذا القطر في إطاره الاجتماعي المحدود .

٧

وإلى هنا نستطيع أن نقول أن البحث في تحولات التعبير الشعبي بدأ يقف بإصرار جدي إلى جنب مع البحث في عالميته . بل إننا نستطيع أن نقول إن البحث في عالمية التعبير الشعبي بدأ يستغل ويوجه نحو العالمية ، ذلك أن النقود المثلج هو الذي يتحكم في نهاية الأمر في المادة للنقولة ، ويوجهها كيتها شاء .

على أن البحث في عالمية التعبير الشعبي ما يزال يلجأ على الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية ؛ إذ إن البحث بدأ يوجه

فلاحيا بديرا . ساقية ، فاقترب من الرجل وأخبره بأن هناك من يقنئ أثره وأن عليه أن يخفى في الحظيرة . وصدق الفلاح هذه الكلمة ، وترك الساقية وجرى ليختفي في الحظيرة . وفي الحال اصطحب الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أخفى الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو محط صهوة الجواد ، وتوقف لبسأل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه مخفى في الحظيرة . فترك الرجل حصانه وسار في اتجاه الحظيرة . وفي الحال ركب زوج رزية الحصان وأسرع إلى بيته حاملا معه الغنيمة . وهناك نادى زوجته قائلا : اتحني يا فاطمة النبوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الحظيرة بعد صراع بينه وبين الفلاح ، ولم يجد الحصان ولا الرجل . وعندئذ أدرك أن الحصة قد جازت عليه ، فنادى إلى زوجته غدولك وقال لها إن الرجل صادق ، ولهذا فقد أعطاه الحصان كذلك لكي يسرع به إلى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هي الرواية المصرية ، التي كان لا بد أن يضمها آتني آتني إلى روايات هذا القطر ، لو أنه كان قد عثر عليها آنذاك .

وهنا نرى كيف تشترك الروايات جميعا في موقفيها الأساسية ، فهي تشترك في أن المرأة المهدومة فقدت زوجها الأول ، أو ربما فقدت شخصا آخر عزيزا عليها . وهي تشترك في أن هذه المرأة بادرت بإرجاع الرجل الذي لم يكن يبدو الاحتياج قط بالسؤال عن المكان الذي أقبح فيه و في أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السيد أو من الجنة أو من جهنم م هي تشترك في اختفاء الزوج الثاني أثر للصبر وفشل في الرجوع ما أخذ احتيالا من الزوجة ، بل فقدانه بالإضافة إلى هذا ، حصانه ٨

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك في طريقة توجيهها لهذه الموثفات . وإذا كان آتني قد انتهى إلى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيع معتقد ديني ، فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه القائم ، ووجهت الموثفات نحو جو المرح والفكاهية . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة - فيما بعد - لأن تندرج في مجموعة حكايات جمحا التركي ، وذلك بعد تصعيد جو الفكاهة فيها . فعندما رد جمحا على المرأة بأنه أت من جهنم لم تتردد المرأة في أن تسأله عما إذا كان قد رأى في جهنم زوجها الخوف الذي تبكيه لعشرته الطيبة معها .

وربما عدلت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جمحا التركي . ومع هذا فإن الحكاية المصرية ووجهت توجيهها آخر مخالفا لحكاية جمحا التركي والروايات السابقة عليها ، ومن ثم فقد اختلفت عنها جميعا في بنية . فالحكاية المصرية توازي بين موقفين يفتيان في النهاية ، وهو ما لم يحدث في الروايات السابقة . فهناك ، من ناحية ، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها

ثانياً : قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموتيث الواحد في أكثر من محكاة ، ولكنه التكرار داخل الحكاية الواحدة وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من مرة حتى ينجح فيه ، أو يقوم أكثر من شخص بالفعل نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثال هذا الوصف ، على أن التعبير الأدبي الشعبي لا يميل إلى الوصف ؛ وذلك لاتصايدة التعبير فيه من ناحية ، ولأن الوصف يفضح لذاتية المؤلف من ناحية أخرى . ويمكننا أن نتمثل في هذا المجال بتعبيرين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف . فقد تؤكد محاولة إنسان في عمل ما محقوق : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول بكل جهده . فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد وهو أسلوب الأدب الشعبي ؛ أما الجملة الثانية فهي تستخدم في وصف المحاولة لتأكيد ما ؛ وهي عبارة تولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ؛ فقد يقول : لقد حاول جاهداً ، أو حاول بكل ما في وسعه ، أو حاول يائساً ، وهكذا . ويؤدي التكرار أكثر من وظيفة في التعبير الشعبي بصفة عامة . وبالنسبة للتعبير الأدبي يعد وسيلة لحفظه ، وهو وسيلة لخلق التوتر في النص ؛ ثم إن له وظيفة بنوية في النص ، على نحو ما سنرى فيما بعد .

ثالثاً : قانون الثلاثة . وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن الفعل يتكرر ثلاث مرات ، أو أن الأفعال الثلاثة يقومون بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر . وقد نشذ بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة ، ولكن قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال . ويقول أولريك إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشعبي عن الأدب الذاتي تحميلاً حاداً مثل هذا القانون .

رابعاً : قانون المشهد . والمشهد في النص الشعبي لا يمثل أكثر من شخصتين ؛ فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة ، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفي .

خامساً : قانون القوتين المتعارضتين . فهناك الكبير في مقابل الصغير ، والضعيف في مقابل القوي ، والشرير في مقابل الخير ، والفقر في مقابل الغنى ، والجمل في مقابل الصيغ . ووظيفة البطل في النص أن يكون وسيطاً بين هذه المتعارضات ، فيصنع منها تكويناً جديداً . ومن هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسبق من ليبي شتراوس في إبراز البناء الأساسي للنص الجمعي ، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينهما وسيط .

نحو الكشف عن القوانين الكلية الصارمة ، وعن النظام الحي ، اللذين يتحكان في أشكال التعبير الشعبي . الهدف إذن هو الكشف عن البناء الأساسي للفكر الإنساني الذي يمكن أن يستوعب كل المتغيرات ، وأن يظل - على الرغم من ذلك - خاصاً لقوانين كلية هي أشبه بالقوانين الكونية .

وبهذا في هذا المجال أن نشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استغلت المدرسة القلندية جهدها في البحث ، كما أنها لم تنشأ كرد فعل للحد الذي وجه إلى هذه المدرسة ، بل إن هذه الأبحاث نشأت بعضها في وقت كانت فيه جهود المدرسة القلندية ما تزال مكثفة ، ولا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث التي ظهرت حقاً في زمن ميكرو نشأت بتأثير تقدم الدراسات اللغوية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقاً نتيجة هذا التأثير ؛ ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث ، بصفة عامة ، نشأت مسيرة لتطور الفكر الفلسفي في العصر الحديث . ولهذا نستطيع أن ندعى في شيء من الأطمئنان إلى البحث في القوانين الخفية التي تتحكم في التعبير الأدبي بدأت حقاً بالأدب الشعبي . ولعل هذا هو السبب في أن الأبحاث الرائدة المبكرة في هذا المجال قد أعيد تقسيمها في السنين الأخيرة ، وأصبحت مرجعاً لدراسي الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبي الشفاهي ولغة الكلام فحسب ، بل على مستوى التعبير الأدبي الذاتي كذلك .

في عام ١٩٤٩ نشر أولريك بحثاً في المجلة الألمانية للدراسات الألمانية القديمة والأدبية تحت عنوان القوانين المحيطة للنص الشعبي . ولم يشر الباحث إلى أنه يخص قصصاً دوناً ، بل القصص الشعبي بصفة عامة .

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين الخفية بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح super organic ، وهو يعنون بذلك أن الحضارة عملية موحدة ، تنمو نحو ذاتها ، الأمر الذي لا يتغلب بالضرورة إزاجها إلى نظم أخرى تفرق عليها وتفسر نشأتها ونموها وعملاتها المختلفة . وشبه بهذا كذلك - تكوين الإنسان ؛ فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات المصنوعة فإنه يسمى فوق (المصنوعة) بتكوينه الفكري (والنفس) . وبالمثل فإن قوانين القصص الشعبي ينبغي أن ينظر إليها في حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات . ولقد اختبرت هذه القوانين على مستوى عالٍ ، وانتهى الباحثون إلى أن أولريك قد كشف قوانينه بحق عن بيولوجية القصص الشعبي . ويتلخص هذه القوانين فيما يلي :

أولاً : قانون البداية والنهاية . فالقصص الشعبي يبدأ من نقطة السكن ، وسرعان ما تنجاذرها إلى الإثارة ، ومنها يصل مرة أخرى إلى السكون . فإذا كانت الحكاية طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ؛ أما إذا كانت قصيرة فإنها تم مرة واحدة .

سادسا قانون الوضع الأول والوضع الأخير. فاهم الشخص
والأشياء تكون لها الصدارة في القص. حتى إذا وصلت
الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخصيات التي تثير العطف
هي أهمها.

هذه هي القوانين الشكلية التي ذكرها أولريك. وقد أضاف
إليها بعض القوانين التي ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك
أن القص الشعبي لا يعرف تداخل خطوط الأحداث مع بعضها
البعض، بل إنه يعرف الحيط الواحد الممتد؛ وإذا كان لابد
من العودة إلى الماضي، فإن هذا يأتي عن طريق الحوار.
ثم إن السرد في القص الشعبي يترجم كل صفة إلى فعل؛
فلا يكفي بأن يصف الشخصية بالقسوة أو البؤس أو الطيبة
ومكنا، بل لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال؛ فوجهة
الألب القاسية تمثل ابنة زوجها إلى الغابة المحشوة أو إلى
الغول، والابنة تمنح الحير لمن تقابله، وقد تمنح الحير للطبيعة،
لذا بالطبيعة تضفي عليها الجبال والسنح.

وليس في القص الشعبي فعل بعد نافلة في الحكاية؛ بل إن
كل حدث فيها يتخذ دوره في حركة السرد، بحيث يكون هناك
في النهاية تناسب بين الأفعال والشخصيات.

والقص الشعبي يميل إلى تصوير لوحات ذات طابع
تشكيلية، أو هو بالأحرى يميل إلى التشكيل النحوي، كميل
البحث إلى تجسيد الفكرة التي لها طابع الدوام، فالبطل، على
سبيل المثال، يصور وهو يطير بمصانه السحري، أو وهو
يصارع الوحوش، أو وهو يدخل الغابة المظلمة الموحشة. وكل
هذه الصور أشبه بلوحات تخلد صراع الإنسان البطل ضد كل
ما يرمز إلى القوض وإلى الجهول.

وأخيرا فإن القص الشعبي يتميز بوحدة الملحمة فمجرد
أن تبدأ الحكاية في تصوير الوضع الذي يكون فيه البطل مهددا
بأشياء، إذا بالأحداث والشخصيات والأشياء تتصافر جميعا لكي
تعمل بالبطل في النهاية إلى الانتصار.

٨

ورعنا نجد بحث العالم الروسي فلاديمير بروب الذي ظهر
باللغة الروسية في عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مركولوجية الحكاية
الخرافية» - بعد الخطوة التالية الضرورية لبث أولريك.
ذلك أن البحث في القوانين الشكلية العامة للقص الشعبي لابد
أن يتكامل بالبحث في القانون الذي يحكم نظام السرد من أوله
إلى آخره في كل نوع على حدة من أنواع القص الشعبي. على
أننا نفصل أن نرجع الكلام عن بحث بروب كما بعد؛ لأن بحثه
لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولا إلى اللغة الإنجليزية في عام
١٩٦٥، ومن ثم فإن الأبحاث التي ترتبت عليه والتي منشيرة إليها
وشيكما كانت متأخرة.

وننتقل الآن إلى بحث على آخر يسير في اتجاه بحث أولريك
كذلك من حيث ميله إلى الكشف عن النظام الذي يحكم التعبير
الشعبي، وإن كان أكثر منه شمولاً وعمقا، ونعني بذلك بحث
العالم السويسري «أندريه بولس»، الذي ظهر باللغة الألمانية
في عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة».

ويعد بحث بولس كشفا حقيقيا جديدا في مجال التعبير
الشعبي على المستوى العالمي؛ لا لأنه أهتم بجميع أشكال التعبير
الأدبي الشعبي على وجه التقريب، من حيث البحث عن
النظام الذي يحكم كلامها على المستوى الفكري والتعبيري،
وهي الأشكال التي تظهر هي بعينها عند جميع شعوب العالم،
ونعني بذلك الأساطير وكل أعاط القص الخرافية وغير
الخرافي، والأشكال الخبرية، والأمثال، والأناشيد،
والنكتة - بل لأنه، فضلا عن هذا، أهتم كل الاهتمام بأن يجد
الحيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعا - وكانت نص
واحد، على الرغم من تبليها شكلا ووظيفة. ويرجع السبب
في إلحاح بولس في الكشف عن هذا الحيط الذي يربط بين
هذه الأشكال جميعا، إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعا
واحد وهو العقل الجمعي، فالعقل الجمعي ليس حصيلة جمع
١ + ١ + ١ بل هو حصيلة ضرب ١ × ١ × ١. إن حاصل
جمع الآحاد إضافة إلى ما لا نهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد
مها كثرت. العقل الجمعي إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو
أن فردا واحدا أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحتنا عندئذ
عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التي تنتج عنها هذا الإبداع
المتنوع. ولكن ما كان هنا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد
الواحد، بل يمين إلا أن نبحث عن هذه الوحدة الفكرية في
العقل الجمعي الواحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث بولس يتميز بأنه يتحرك في
مستويات مختلفة في آن واحد؛ مستوى الكون الكبير،
ومستوى الكون الصغير الذي يمثل عالم الإنسان، ومستوى
التعبير. إن العقل الجمعي، كما يقول بولس، أشبه بالفتاة
المسكينة في الحكاية الخرافية، التي تحلم عليها أن تعمل في
الكومة الكبيرة من الجيوب المختلط بعضها ببعض لكي تجمع
الشبيه إلى الشبيه فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع
النظام من القوضى. وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعي في
موقفه من الحياة ومن الكون. والإنسان لا يستطيع أن يعيش
أشأت الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئي وغير المرئي؛
لأن مجرد التفكير في هذه الأشأت المنفردة يتلوه بالغاو
والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعا آخر
لا يصنعه من الخافو والأوهام فحسب، بل كذلك من الآمال
والخيالات، فإذا بأشأت الحياة البعرة المختلطة تنتظم في شكل
إنجازات فكرية، ومفوس دينية، وتشكيلات أدبية وفنية
ولا تدخل هذه العملية في إطار المتنازيف، بل لها من صميم
العملية المعرفية التي تميز الإنسان عن غيره من الكائنات.

«الإنسان يسر أطباعه وتعلمه يتعجب كيف التلم يجد اليه»
تقع أمام بصيرة

وهكذا يبدأ اللغز بالنظرة الفاحصة إلى الجزئيات المبعثرة في الحياة ، فيقترب منها ما يمكن أن يحمله إلى صياغة لغوية وشكل أدبي ، ثم إلى معنى كوفي . وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند «بولس» من هذه البداية ، والبداية فوضى ، والنهاية نظام لغوي وأدبي وكوفي . وإذا كانت الحياة تزهق الإنسان بمشاكل وأهتافات روحية متعددة ، فإن كل شكل من الأشكال الأدبية الشعبية يجب عن اهتمام روحي بعينه . فالأسطورة لها مجالها الخاص من الاهتمام الروحي ، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية ، وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبي ولا ينسجم المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة ، وكيف يتحدد وفقاً لهذه الاهتمامات في صياغة لغوية وأدبية مميزة ، ولكننا نوجز في النهاية أهم الأفكار التي يبنى عليها «بولس» بحثه القيم فيما يلي :

(أولاً) إن العقل الجمعي بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ، دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير . ومن هذه البؤرة انطلقت الأساسيات الأفكار إزاء العالمين في آن واحد ، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت في النهاية في أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الإنساني إزاء الكونين الصغير والكبير معاً . وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هي أن الجزئيات تنظم فيما بدقة ، وبعيداً عن أي إغاضة ، ولهذا فقد أصبحت صالحة تماماً لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة ، وبينه وبين الكون . ولهذا فإننا نجد «ياكيسون» ، من خلال هذا المفهوم ، يميز بين الأدب الشعبي والأدب الذاتي ، متأثراً بالتمييز السوسيولوجي بين اللغة والكلام ، بأن الأدب الشعبي يمثل اللغة ، مقابل الأدب الذاتي الذي يمثل الكلام^(١) .

ثانياً : إن التعبير الشعبي لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملاً مباشراً ، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق والأشياء إلى رموز عملة بدلايات إنسانية وكونية كبيرة . وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبي ، فإنه في إطار هذا الثبات تحدث تنوعات لاحصر لها بطريقة مبتكرة ، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد .

ثالثاً : حيث إن السلوك الإنساني على المستوى الجمعي يتحول إلى سلوك لغوي ، فإن أول ما يبحث عنه في التعبير الشعبي نظامه اللغوي ، ومن اللغة تنتقل إلى أدبية هذا التعبير .

رابعاً : إن السؤال الذي كان يلح على «بولس» هو : كيف يمكن أن يبرز فعارة من الكلام العادي وبقوة فخرية شكل أدبي محدد ؟ وكيف يحسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتي بعد أن يصبح شكلاً مغلفاً على نفسه وله

وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية ، فإنها تم جميعاً وفقاً لعملية موحدة . إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتتقن منها ما يشابه وينسجم في كل موحداً أو على حد التعبير الفلسفي الأتالي ، جشثالت . وإذا كان الجشثالت ... كما يقول الشاعر الأتالي الكبير جوت ... هو الانكشاف الحقيقي للتعبير الشعبي ، المقعد ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يمثل جانباً من هذا التعبير الإنساني المقعد . ولهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبي «جشثالت» من حيث تكوينه الفني ، كما تصبح الأشكال جميعاً «جشثالت» واحداً من حيث إنها تعبر عن التعبير الإنساني المقعد ، على المستويين المرن وغير المرن .

أما كيف يتم للعقل الجمعي الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلاً فنياً مثالياً متكاملًا ، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تتصهر فيها المشاعر والأفكار . وعندئذ تتصاهر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلاً متكاملًا ، يصبح ... بعد أن يصلح عليه على المستوى الجمعي - الشفرة التي يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون . ولعل هذا هو السبب في وفرة الرموز في التعبير الشعبي . ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية الكبيرة ، التي اصطلاح على تسميتها بالأنماط العليا Archetypes ، بل تمتداها لكي تشمل كل شيء في الحياة .

وعكنا أن نستدل على هذا ينوع أدبي شعبي بسيط هو اللغز . فالأناز الشعبية جميعها على مستوى عالمي تدور حول أشياء تفعية محسوسة في حياتنا . وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التي قد لا نذكرها فاسقاً إننا نتعجب حقاً من أن تصاغ حولها الأنماز . ففرد القصب يمكن أن يتحول إلى لغز ، ويثله البرقالة ، وجه الزبيب ، والساعة ، والحصان ، والسوق ، إلى غير ذلك من الأشياء . على أن هذه الأشياء لا تتحول إلى أنماز إلا من خلال صياغة لغزية خاصة ، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لنقط الأشياء ، ولكنها ، في حل اللغز ، يتحدان في وحدة منطقية قابلة للإدراك . (بمضى ويقف من غير رجلين الساعة) .

فاللغز إذن صياغة لغزية ، وشكل أدبي ، يحل المستحيل ممكناً ، وذلك من خلال إيجاده مخرجاً للجمع بين المتعارضين . ولو أننا تساءلنا كيف يتحول الإنسان في أي مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل اللغز ، فإن الجواب من هذا لابد أن نبحث عنه في موقف من مواقف الإنسان الحقيقية إزاء الكون الكبير الذي يحيط به . إن الكون مليء بالظواهر التي تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية ، أما إذا نظر إليها في الإطار الكلي لنظام الحياة ، فإنها تعود فتتألف وتنسجم وتصبح وحدة واحدة متداخلة . الحياة إذن لغز عسير الحل ، ولا يدرك الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة التي تكشف عن سر الأمور المخففة ، وهي في النهاية صيغة بسيطة قد تثير

وكما بدأ بولس بحثه معارضا فكرة نخبة النص من خلال البحث عن الوئيفات ، كذلك عارض پروب كلية في أن يكون الوئيف مثلا للوحدة الأساسية في النص . فالوئيف ، كما يقول ، لا يمثل وحدة منطقية في النص ، إذا سلمنا بتعريف الوئيف وفقا لـ طرمسون ، بأنه أصغر وحدة في النص . ذلك أن زوجة الأب ، والحصان السحري ، والثير المسحور ، وهكذا تعد جميعها وئيفات ، وهي لا تعد وحدات أساسية في حركة القص . وإذا سلمنا بأن الوئيف يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة ، فإن كل جملة في الحكاية تعد في هذه الحالة وئيفا الأمر الذي لا يمكن أن يساعد على استخلاص الوحدات الأساسية التي ترد في كل حكاية .

فإذا اخترنا حكاية ما قلنا : خرج الولد ليصطاد فقايله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة ألغاز فحلها ، فأعطاه العجوز ثلاثة أشيلة سحرية ، حصانا مجنحا ، ومفتاحا سحريا ، وسيفا سحريا ، فطار بالحصان إلى قلعة التين ، وفتح القلعة بالمفتاح السحري ، وقتل التين بالسيف ، ثم أفضد الأميرة المسورة في داخل القلعة وتزوجها . فإن الجميل التي اخترت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها في توصيل المضمون ، ولكنها لا تمثل وحداتها البنائية . ولم يبق بعد ذلك ، كما يقول پروب ، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى ، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التي لا غنى عنها لأية حكاية خرافية . وهنا يقدم پروب مثالا يوضح من خلاله مفهوم الوحدة الوظيفية على النحو التالي :

- ١- أعطى الملك البطل نسرا . النسر حمل البطل إلى ملكة أخرى .
 - ٢- أعطى العجوز الولد حصانا سحريا . الحصان طار بالولد إلى قصر التين .
 - ٣- أعطى الساحر الشاب مركبا . المركب حمل الشاب إلى الشاطئ الآخر .
 - ٤- أعطت الأميرة الشاب علما سحريا ، ففسح الشاب الحاتم فظهر له خادمه الذي حمله إلى ملكة الجن .
- إن الأشياء والشخص مختلف في هذه الجمل ، في حين أن الفعل ثابت . وحيث إننا نسمي لتحديد العناصر البنائية في القص ، فإن الأفعال تمثل في هذه الحالة الوحدات الأساسية ، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته أو أفعاله ، كأن نقول التحليل ، المغرب ، الخروج ، العودة ، وهكذا ، بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساسى في مجرى الأحداث المتسلسلة . فزواج البطل بالأميرة المسحورة - على سبيل المثال - يعد وحدة وظيفية أساسية ، في حين أن زواج الأب الذي توفيت زوجته في بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية . ذلك أن زواج البطل يمثل وحدة أساسية ثابتة في القص ، في حين أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة .

قوانينه الخاصة ؟ ولكن يرد بولس على هذه التساؤلات نجيده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعي التي نادى بها ياكيسون و بوجاتريف من قبل ، ولكنه استمر على اصطلاح خاص به هو الذي سمى به كتابه وأشكال بسيطة . وليست البساطة مراعاة للسذاجة والسطحية ، بل مرادفة للطبيعية . فكان ياكيسون و بوجاتريف قد انتقلا بالتمييز بين الأدب الطبيعي الذي يعد من أهم خصائصه أنه شفاهي ومتناقل ، والأدب اللغوي . أما بولس فإنه يبدأ بتأني هذا الأدب ، أى بالأشكال التي تتألف من اللغة ، ومن ثم كان تساؤله الملح عن كل شكل من الأشكال ، لماذا نشأ ؟ وكيف يتألف ؟ أما لماذا نشأ فارجع هذا إلى تلك القوة الموضوعية الفعالة التي تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى لتجيب عن اهتمام إنساني بعينه . وأما كيف يتألف ، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة ، تعد لمعادلة تماما لهذا الاهتمام الإنساني .

ومن الطبيعي بعد هذا أن يرفض بولس رفضاً قاطعاً استخدام الوئيف كأساس في تحليل النص الأدبي الشعي ، فالوئيف ، من وجهة نظره ، اصطلاح مهين ، ولا يمكن أن يؤدي استخدامه على النحو الذي أكا صلت المدرسة الفنلندية إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعي بوصفه وحدة مفصلة .

إن بحث بولس عميق حقاً ، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت في الستين الأخيرين بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة .

٩

ونعود إلى بحث پروب ، أحد أعلام المدرسة الشكلية الروسية ، الذي نشره في عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرفولوجية الحكاية الخرافية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن بحث پروب لم يعرف عن نطاق واسع إلا بعد أن ترجم إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٥ . وفي هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطاً كبيراً ، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إفادة عميقة ، وأصبح النص ، والنص وحده ، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة . وهنا يبرز الأدب الشعي بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص التي نتجت ، ذلك أن النص الشعي راسخ شكلاً وبناء من ناحية ، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانياً . ولعل هذا هو السبب في ورود أسماء دارسي الأدب الشعي الذين حنوا بدراسة النص - مثل بولس و پروب وغيرهما - في أعال كثير من العقاد الحديثين . ولعل هذا كذلك هو السبب في اشتراك النصوص الأدبية الشعية مع النصوص الفردية في قواعد التحليل النصي .

وبعد أن شرح يروب مفهوم الوحدة الوظيفية التي استخدمها في تحليله على نحو ما رأينا ، راح يلخص نظريته في القصة الخرافية على النحو التالي :

أولاً : إن الوحدات الوظيفية تخدم القصة الخرافية بوصفها عناصر ثابتة ، بصرف النظر عن يقوم بها ، وعن كيفية القيام بها .

ثانياً : إن عدد (الوحدات الوظيفية) التي تستخدم في القصة الخرافية محدودة .

ثالثاً : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية في القصة الخرافية بعامية متشابهة .

رابعاً : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع .
خامساً : إن عدد الوحدات الوظيفية التي يتحرك في إطارها القصة الخرافية تبلغ (أحدًا وثلاثين) وحدة وظيفية .

ثم يشير يروب بعد ذلك إلى ظاهرة بنائية أساسية في القصة الخرافية ، تتمثل في العلاقة المتضادة الخفية بين بعض الوحدات ، التي تتكون منها وحداث مزدوجة . وقد ترد هذه الوحدات المزدوجة متجاورة ، مثل وحلتي التحليل وخالفته المخدور ، وقد ترد غير متجاورة ، مثل وحدة القصة أو التهديد التي ترد في مطلع الحكاية ، ووحدة زوال القصة أو التهديد التي ترد في نهاية الحكاية . وكذلك وحدة الخروج التي تأتي في مطالعها ، ووحدة العودة التي ترد في نهايتها .

وبهذا يعد يروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلي والبنائي في تحليل القصة الخرافية بصفة خاصة ، والقصة الشعبية بصفة عامة . وقد عارض ليني شتراوس في أن يكون تحليل يروب بنائياً ، لأنه من وجهة نظره ، ليس سوى تحليل لحقي . وصحت فيه الوحدات ربما متتابعة من البداية إلى النهاية . على أن هذا الاعتراض يدحضه جزئياً أن يروب يعد أول من توصل إلى الوحدة البنائية في القصة بصفة عامة ، وهذا فضلاً عن إيرازه العلاقة الخفية بين بعض الوظائف المزدوجة ، بصرف النظر عن موقعها من القصة . ولم ينف يروب ، على أية حال ، أن تحليله شكلي في المقام الأول ، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لا بد أن يلتزم بها الباحث في القصة قبل الشروع في أي مستوى آخر من التحليل .

أما الهدف الأساسي من تحليل يروب فهو الكشف عن بناء القصة الشعبي في مراحل التاريخ . وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة تاريخية في تاريخ القصة الشعبي ، فلها لا بد أن تحتفظ كثيراً أو قليلاً عن الأسطورة التي تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها ، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها . فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمتها الحضارية ، ومسيرة تغيراتها ، ولهذا فإن كل الأسطورة يمكن أن

يكون لها امتداد في أسطورة أخرى . أما الحكاية الخرافية فقد نشأت في زمن تحلت فيه الجماعة من صرامة المعتد القديم ، وما بقى من هذه المعتقدات ذاب في جوها الشاعري . هذا فضلاً عن أن كل حكاية خرافية تعد نصاً مستقلاً على نفسه . فإذا كانت الأحداث الممتدة في الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهي بذلك الحكاية ، فإن الصراع في الأسطورة ، الذي ينهي بحل وسط ، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر ، وهكذا .

وخلاصة القول إنه إذا كانت الأسطورة ، في ظروفها التاريخية القديمة ، قد عنيت بالمصير الجمعي ، فإن الحكاية الخرافية عنيت في مرحلة متأخرة بالمصير الفردي ، أو بالأحرى بالثال الفردي الذي يحقق ، بسبب مثاليته ، الوفرة للجماعة .

١٠

وهنا نجد الإشارة إلى أنه في الوقت الذي كان فيه يروب منشغلاً بالتحليل الوظيفي للحكاية الخرافية ، كان كارل جوستاف يونج ، رائد المدرسة النفسية التي تبحث في اللاشعور (الجمعي) ، وصاحب نظرية الأنماط العليا - منشغلاً بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية . ذلك أن مصير البطل الفردي في كل حكاية خرافية - من وجهة نظره - ليس سوى إخراج لرحال جماعية نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه إلى أن يجتاز العقبة تلو العقبة ، على الرغم مما قد يصادفه من فشل في كثير من الأحيان ، حتى يصل في النهاية إلى تحقيق الشخصية الكاملة المتصالح مع نفسه ومع الناس . ومع الكون ، تماماً كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية . والفرق بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الإنسان النفسي ، أن بطل الحكاية الخرافية ، لأنه النموذج الجميل الذي يطلبه المجتمع ، لا بد أن يتصرف في النهاية ، في حين أن الإنسان الفرد قد يحقق ، لأسباب كثيرة ، (الردية واجتماعية) ، في الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية إلى نهايتها الإيجابية .

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التي استخلصها يونج من أعمال بطل الحكاية الخرافية مسابقة تماماً لتتابع الوحدات الأساسية عند يروب ، وذلك دون أن يكون أيهما متأثراً بالآخر ، أي أن وحدات يروب الأساسية تحولت ، دون قصد ، عند يونج إلى وحدات ذات دلالات سيكولوجية . فوحدة الخروج عند يروب تصبح عند يونج خروجاً من داخل النفس الظلمة . ومن القيد الذي بأسرها ، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف ميكنات اللاشعور ، بعد أن تصعد هذه المكونات إلى السطح . وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين ، كل منهما تحاول أن تشد الفرد نحوها ، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب ، وكل منهما تتجسد ، في الحكاية الخرافية ، في شكل الأنماط العليا ، مثل المازد

في وحدة بنائية كبيرة تشمل وحدة الاختيار. فأحداث الحكاية الحرفية تدور في الحقيقة، من أوطأ إلى آخرها، حول مجموعة من الاختيارات التي يترتب بعضها على بعض. فالاختيار الأول التهديد الذي تختبر فيه القوة الشريرة البطل، أو ذلك الذي يتجاوز فيه البطل المحذور، الخيار فاشل بالضرورة، لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك، وهي الشعور بتهديد يدفع البطل إلى الحركة. ثم يلي هذا الاختيار الأول الاختيار الأساسي الذي لا بد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته. على أن الحكاية لا تنتهي عادة بهذا الكسب بل إن هناك اختياراتاً إضافياً له أهميته في القصة، وهو الاختيار الذي يتعرض فيه البطل لفقد ما أحرز من قبل. وهو لكي يسترد هذا لا بد له من أن يقف على الشركية.

ومن وجهة نظر ميليتسكي، أن هذه الاختيارات لا تدور بين قوة خيرة وقوة شريرة، كما يرى يروب، بل إنها في الحقيقة تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول، أو بين العالم الحسي والعالم النفسي، أو بين ما هو ملك للوجود الإنساني، وما هو غريب عنه. ويعد البطل الوسيط الذي يقرب هذه العوالم بعضها من بعض؛ فبعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدرأجه يكون المجهول قد اقترب من المعلوم، والنفسي من الحسي، والغريب من القريب. وهذا ما يمثل في الحقيقة جوهر رسالة القصة الحرفية.

ويتحدث جرماس^(١٨) عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنياً وإجتماعياً من وحدات يروب. فبدلاً من وحدتي الخروج والعودة، يتحدث عن وحدتي الانفصال والاتصال، وهما وحدتان لها دلالتها على المستوى الفردي الاجتماعي. ذلك أن البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع. وتعتبر الحكاية عن هذا في بدايتها مخالفة للبطل للمحذور. على أن هذا الانفصال يكون مؤقتاً؛ لأن البطل يعود فيلتحم بمجموعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التصير الذي يشار إليه بقضائه كلية على القوى الشريرة. فكان رحلة البطل، وما يجتاز فيها من اختيارات، بمثابة تكليف يأخذه البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يجعل المستحيل ممكناً.

ولمنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف ينحو التحليل إلى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية؛ وهو الأمر الذي لم يكثر له يروب. إذ إنه، وهو العالم الشكلي، كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص نظريته.

على أن التحليل البنائي لم يقتصر على القصة الشعبية، بل تعداه إلى اللغز والمثل الشعبي والسكتة. وليس في وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التي تمت في هذه المجالات لاستخلاص بنائها

والغزل والغابة المظلمة والجبل الشاهق والرجل المعجز الطيب والشجرة المائحة للمطعم وهكذا.

ومعنى هذا أن يروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذي يحكم حركة القصة الحرفية، فإن يروب ومدرسته التي بعد من أعلاها «بيتهام»، و«دوفغ» «بون بايت»، و«ماري لويس فون فرانس»، قد توصلوا من خلال القصة الحرفية إلى القانون النفسي الذي يحكم سلوك الإنسان في الحياة. وإذا شئنا أن نرتب بين التبعين اللتين توصل إليهما كل من العالمين، يروب ويونج، بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذي بحثا فيه، فإننا نقول إن القانون الذي يحكم النفس الإنسانية هو بعينه القانون الذي يحكم القصة الحرفية.

وكل هذا يؤكد عالمية هذا الخط، حيث أن الدافع إلى نشأة هو التكوين النفسي الموحد الدافع داخل الإنسان حيناً كان هذا الإنسان.

وتعود إلى تحليل يروب لثري كيف تحولت وحدته في تشكيلات أخرى في إبحاث البنويين المتأخرين، الذين رأوا أن وحدته يجب أن تتصاف في تكوينات بنائية أكثر عمقا مما توصل إليه.

فبير مارندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى الشريرة، الذي يشمل القدر الأكبر من وحدات يروب، يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائي أساسي كبير، يمثل جوهر الحكاية، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل والخير والبطل الشرير^(١٩).

ولا يعد هذا البناء الأساسي جوهر الحكاية فحسب، بل إنه يصلح أن يكون معياراً للتمييز بين حكاية وأخرى. فكلما بالغت الحكاية في عتاء القوة الشريرة، كان البطل الخير أكثر روعة وقوة وجاذبية؛ والعكس صحيح. ويتصور آخر نقول أن سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التي تمنح للقوة الشريرة. ولعل هذا يبدى، كما يقول «بارندا»، إلى ألا نبدأ فهم الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلاً ورائعاً، بل من زاوية قدرة البطل الخير على هزيمة البطل الشرير الذي يفتن في إيلائه أكثر من مرة. فالبطل الخير لا قيمة لوجوده في الحقيقة إلا من خلال القوة الشريرة. وإذا نحن سلمنا بهذا البناء الأساسي، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى، التي تقوم بها الشخصيات المائحة والمساعدة، والأدوات المسرحية، بين القوتين الكبيرين: قوة الشر وقوة الخير.

ويرى ميليتسكي^(٢٠) في دراسة بنائية له حول القصة الشعبية، أن وحدات يروب، التي تدور حول انتصار البطل تارة وهزمته تارة أخرى، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها

الثابت التنبؤي يكشف كل بناء منها بلوره عن موقف من المواقف
التقديمية للإنسان من الحياة والكون .

وخصنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحثين ما يؤكد
عالمية التعبير الشعبي . وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على
الباحثين منذ البداية ، وما زال يلح عليهم حتى اليوم .

على أنه ينبغي علينا أن نشير - في نهاية المطاف - إلى أن
التعبير الشعبي مغرق في الخطية بقدر ما هو مغرق في الطولية . فإذا
كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات

الروحية الإنسانية ، وإذا كانت هذه الاهتمامات قد فرضت
أشكالاً أدبية متنوعة ومعددة تعد تنظيمها فكرياً في أطر
التشكيلات الفنية ، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد
اكتشفت ، إلى حد كبير ، قوانينها الإبداعية ، يظل التعبير
الشعبي ، على الرغم من هذه النظم التي تحكمه على مستوى
(عالي) ، قادراً على استيعاب كل مشكلات الجماعة وكل رصيدها
(المعاشي على مستوى محلي) .

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبي هو الحياة
الإنسانية في إطارها العالمي وأهلها ؟

المواضع :

- (٩) Axel Olrik : Epic laws of Folk narrative; the study of Folklore P. 129.
- (١٠) V. Propp : Morphology of the Folktale, Indiana University 1968.
- (١١) André Jolles : "Einfache Formen, Zurich 1946.
- (١٢) P. Bogatyrev und R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, utrecht 1929.
- (١٣) P. Maranda (ed.) Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (Belgium 1974) .
- (١٤) Ibid., PP. 73-84.
- (١٥) P. Maranda and K. Maranda, Structural Analysis of Oral Tradition, univ. of Pennsylvania 1971, P. 81.

- (١) دائرة المعارف البريطانية - الطبعة الخامسة عشرة - مادة فولكلور
- (٢) فون دير لاين : الحكاية الخرافية - ترجمة نبيلة إبراهيم ص : ٣٤ ط دار الفکر بيروت ١٩٧٤ .
- (٣) Gerhard Lutz : Volkakunde, pp. 102-108-Berlin 1958
- (٤) Hermann Bausinger : Formen der Volkspoesie, Berlin 1968, P. 29
- (٥) C.W. Von Sydow : Folk tale Studies and philology; Some Points of View
- The study of Folklore, (ed.) by Alan Dundes-Berkeley, 1968.
- Anna Britta Rooth : The Cinderella Cycle Lund 1951.
- Gerhard Lutz : Volkakunde, P. 104.
- Antti Aarne : Der Mann am der Paradies, Helsinki . 1915.

على هامش

الأسطورة الإغريقية

في شعر

السياب

أحمد عتمان

الأسطورة هي خلاصة تجارب حضارية متعددة ، وحصيلة أجيال متتالية ، وهي جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة . والأسطورة أيضا رمز ، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة . وفي الأسطورة أيضا تكن صور شعرية موسومة بالآلاف الحبريات ، وبكل الألوان والاتجاهات ، لأنها من صنع الناس ؛ ولأن كل عصر يضيف إليها شيئا يتوأم مع تفكيره وحسه . وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل فلن يشذ عن ذلك شعرنا العربي ؛ قديمه وحديثه . وليس من الغريب - إذن - أن يلجأ شعرائنا المعاصرون إلى الأساطير القديمة ، المحلية والأجنبية . ولكن الموقف النقدي الناجم عن هذا الاتجاه يستلزم التصدي بجدية للإجابة عن السؤال المطروح : ما الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الانكفاء على الأسطورة ؟ والدراسة التي بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية في نتاج واحد من أبرز فُرسان الشعر الحر هو بدر شاكر السياب .

الذاتية والتجربة الجماعية ، وتنفذ القصيدة من الذاتية المحض وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتوزيع في أشكال التركيب والبناء^(١) .

وشرح أحمد كمال زكي شيوع الظاهرة الأسطورية في شعرنا الحديث والمعاصر ، فيقول « ولأمر ما كانت عناية شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوروبا ، قترجموه وتأثروه .. فكانت النتيجة اتساع رقعة الرومانسية العربية ، واقتحام الرمزية - مذهبا - دهاليز التعبير الشعري ، التي ارتادها أمثال أدب مظهر ، ويوسف غصوب ، وسعيد عقل ، وإلياس أبو شبكة ، وبشر فارس ، وجبران » . ويشيف أحمد كمال زكي قائلا « ويمكن بطريقة أو بأخرى القول بأن العالم العربي - في نهضة الشعرية الأولى الحقيقية - توزع بين

يقول إحسان عباس في كتابه واتجاهات الشعر العربي المعاصر إن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعد من أجزأ المواقف الثورية وأبعدھا آثارا ، ففيه استمادة للرموز الوثنية ، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر . ومن أهم الأسباب في نشوء هذه الظاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة - منذ القديم - سدا ولبسته . كما أن للأسطورة جاذبية خاصة ؛ فهي تصل بين الإنسان والطبيعة ، وحركة الفصول ، وتناوب الحسب والجلب ؛ وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية . وهي من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر ، والربط بين الماضي والحاضر ، والتوحيد بين التجربة

المعاصرين... أصبحت قضية أدبية وتقدمية ملحة، دار حولها جدل طويل لا يزال محتدماً.

ويرى ناجي علوش أن أحدًا من الشعراء العرب لم يستعمل الأسطورة كما استعملها السياب، ذلك أنه قد أكرم منها حتى أصبح من النادر أن تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة. وكانت الأسطورة أحياناً جزءاً من القصيدة، كما حدث في «مدينة بلا مطر»، بينما نفل في أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها، غريبة معزولة، لا يبرها إلا الهامش الذي يوضح تفسيرها. في الحالة الأولى، كانت الأسطورة تزيد القصيدة غنى، أما في الحالة الثانية، فكانت تفقد القصيدة شربتها، أو بعض شربتها، كما حدث في «الموسم المميا» مثلاً، و«سبروس في بابل». وهذه آراء قابلة للنقاش بالطبع. ويضيف ناجي علوش قائلاً، «إننا نلاحظ أن السياب لم يستند من الأسطورة الفائدة الكاملة. والأسطورة التي تدرى الشعر، هي الأسطورة التي تنصهر في التجربة الشعرية ككل، لا تلك التي تكون مجرد عنوان أو مظهر لا جوهر فيه»^{١٠}. لقد حشد السياب كما هائلاً من أساطير الهند، والصين، والفرس، والعرب، والإغريق، وغيرهم. فهل نجح في إثارة المثق العربي؟

ولقد تصدى كثيرون من نقادنا للاجابة عن هذا السؤال. ويستعرض لبعض أرائهم. يقول محمد فوح أحمد - مثلاً - «إن الأسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فنية ضمن عدد من وسائل الأداء الشعرية». «ولكنها أحياناً تتجاوز هذا الدور التواضع - إلى حيث تصبح مهباً في إدراك الواقع. ونسبجاً حياً يتخلل القصيدة. وأساساً يتركز عليه الشاعر في فنه بعامة. ومن هذا القبيل كان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب. ولعله أبرز شاعر عربي عى بالأسطورة الرمزية». ويرى محمد فوح أن الرمز الأسطوري عند السياب قد مر بمرحلتين أساسيتين؛ الأولى - ويسميا الأسطورة الموضوعية، كانت الأسطورة فيها تعبيراً عن واقع حضاري، وتردد فيها أسماء بابل - ونحوه - وعنتار - وأتيس، وأدونيس - وكلها رموز من اليمث من خلال التضحية والفداء. أما المرحلة الثانية فيسميا الأسطورة الذاتية. وكانت تعبيراً عن ألم ذاتي، ألغى المرض الطويل والغربة والحرمان. وتردد فيها الأسماء الأسطورية التالية: أوديسيوس (عولس) - والسندباد، والمسيح، وأليغازز، وأيوب»^{١١}.

ويتحدث إحسان عباس عن هذه المرحلة من نتاج السياب. فيقول إنه «استطاع أن يتوصل إلى البناء الأسطوري - دون حاجة إلى الاتكاء على الأسطورة أو التكتير من رموزها. وشيخ شاهد على ذلك قصيدته «حبات وقيقة». غوفقة هنا هي يورديدة (وبعض يورديكي)، «وأن الشاعر هو أوديسيوس. ولكن هذا الشاعر - أي السياب نفسه - خاتمه رجلاه، ظم يستطع أن يتزل إلى العالم السفلي لاسترجاع زوجه كما فعل أوديسيوس في الأساطير

الرومانسية التي ترعمتها مصر، والرمزية التي ترعمتها لبنان. وقد فرضت الأساطير نفسها على المدرسين اقتداء بما وقع في أوروبا، وإحساساً من الشعراء - هنا وهناك - أن هذه الأساطير هي مادة الشعر الحقيقية»^{١٢}.

ولكن من الملاحظ أن دواوين شعرا المعاصر قد أكثرت من الحواشي الشارحة، والتعليقات الإيضاحية التي يضيفها الشاعر نفسه أحياناً. وإن دل ذلك على شيء، فإنما يدل على أن الشاعر اللبدع لم يفلح في التعبير عن كل ما يريد من المعاني من خلال أدواته الفنية ووسائله التعبيرية، بما في ذلك الأسطورة. وبعبارة أخرى يمكن القول إن سوء استخدام الأسطورة في بعض قصائد شعرا المعاصر، قد خلق فجوة بين الشاعر وجمهوره المثق، بحيث أصبح كل منها بحاجة للاستعانة بمسور صناعية - هي الحواشي - للوصول إلى الآخر، ولوصل ما اقتطع بينها.

صفوة القول، إن كثرة الحواشي في دواوين الشعر العربي المعاصر - ومعظمها يشرح الرموز الأسطورية المختلفة - ظاهرة غير صحية، تدل على وجود خلل ما. وهذا ما رصد إحسان عباس حين قال: «أدخلت الأساطير أحياناً، وأفسرت على الدخول في بناء القصيدة دون مثل لها ولابداها، فوضع أنها دخيلة وقلقة في موضعها، أوتأها جاءت أحياناً تزدى فحسب وظيفة تفسيرية توضيحية» شأها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، وأحياناً كان رس نماذج منها في نطاق واحد، لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر»^{١٣}.

ومن الشعراء الذين تغفلت الأسطورة في حياتهم بدر شاكر السياب؛ حيث تسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسي والفكري، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من مفهومه للشعر ووظيفته للحياة. يعده ماهر شفيق فريد أحد التالوث الإليوتي في الأدب العربي (مع لويس عوض وصلاح عبد الصبور)؛ أي أنه من أكثر المتبعين بإليوت رزعه في استخدام الأسطورة»^{١٤}، يقول السياب نفسه: «لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة تملس كما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعريه، إني أعني أن القلم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للآلة لا للروح، فغذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التي لا تزال تحفظ بجزائرها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم - عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبين منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح - من جهة أخرى - يخلق أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن».

ومن المبالى أن استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - في رأي السياب - يمثل (إنجها هرويا ونزعة إتهامية) بعد أن وجد الشاعر في الأسطورة نقض الواقع، فلجأ إليها باتساً مغلوباً على أمره. هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب. وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة في شعر السياب - وغيره من الشعراء

وأخيلىوس هو بطل الأبطال الإغريق ، الذين ذبحوا ليحاصروا طروادة عشرين من أجل استرجاع هيلين المختطفة على يد الأمير الطروادى باريس .

أما «الأوديسيا» فقد استلهمها هوميروس بقوله :

«غنى لى ياربة الشعر عن الرجل الرحالة الذى هام بحبب الألقاك ، بعد أن دمر ملتيه طروادة المقدسة» .

والرجل المشار إليه هنا هو أوديسوس الذى ضل الطريق إلى وطنه ، فى أثناء عودته من الحرب الطروادية ، وظل يحبب البحر عشرين . المهم أن الإغريق عرفوا «ريات الفنون» ، أو الوساى ، ومن بنات زيوس من منيموسى (أى الذاكرة) . ولدت فى بيريا عند سفح الألبونوس ، وعُذبت فى بلاد الإغريق ، كآلهات ملهجات لفنون الشعر ، وأنواع الأدب ، والموسيقى والرقص ، بل الفلك والفلسفة ، وكل الأنشطة الدينية فيها بعد . واستقر عددن فى العصر المينيسى والرومانى على تسع إلهات ، لكل منهن تخصص ، فكثير هو ربة التاريخ ، ويوتيرى ربة الشعر الغنائى والفولت ، وثاليا ربة الكوميديا والشعر الرعوى ، وميلوبومينى هى ربة التراجيديا ، ويتريسيكورى هى ربة الأغاني السحائية ، وإيراثوى ربة شعر الحب والميوس ، أما يولمينا أو يوليمينا فهى ربة الأنشيد الجادة ، وأورانيا هى ربة الفلك ، وأندرا كالليوى ربة للشعر للمحمى .

وفى عصر هوميروس لم تكن - كما أفضا - قد ظهرت فكرة تخصيص ربة معينة لكل فن من فنون الشعر ، ومن ثم ، كان الشاعر يناجى أويستلهم «ربة الشعر» ، وهى لفظة معممة قد تعنى أية ربة من ريات الشعر ، وقد تمنين جميعا . وأحيانا يتوجه الشاعر بتضرعاته إلى الرباات مجتمعات . أما على محمود طه والسياب وغيرهما من شعراء العربية الحديثين فقد فضلوا الطريقة المومرية ، واستلهموا «ربة الشعر» الإغريقية فى صيغة المفرد ولفظ معمم .

وفى عام ١٩٤٤ ، نظم السياب قصيدة مطولة ، بعنوان «الروح والجسد» ، يستفاد من مختلف المصادر أنها ملحمة تقع فى ألف وثيف من الأبيات ، أرسلها إلى على محمود طه - الذى يظهر تأثيره فيها - ولم يعرف مصيرها بعد ذلك إلى يومنا هذا . بيد أنه قد وصل إلينا منها بقع أبيات ، نص أسحدا ما يلى :

حيثك أفضاس الربيع الباكر ووعكك آلهة الهوى من شاعر

ولآلهة الهوى على الأرجح هى أفروديتى (فينوس) ربة الجبال والحب والتناسل ، وابنها إيروس (كوبيد) إله الهوى الطفل الصغير ، ذو السهام التى لا تطيش ولا تخيب قط عندما يصوبها إلى قلوب التفتان والفتيات ، بل الصغار والكبار من النساء والرجال ، فيقع الجميع صرعى الحب .

الإغريقية . - وإلحسان عباس وأيه الخاص فى توجه السياب إلى حضن الأسطورة ، إذ يقول إن هذا الشاعر «يحكم موقفه الزمنى كان شديد البحث عن الرمز ، لا يبدأ له بال ، وكانت حاجته إلى الرمز قوة بسبب نشوبه فى أزمان وثقافات نفسية وجسمية ، وبسبب التغيرات العنيفة فى المسرح السياسى بالعراق حينذاك ، ولهذا يصلح أن يكون السياب نموذجاً للشاعر الذى يطلب الرمز فى قلق من يبحث عن مهدى الأعصاب المستنزفة ، فهو يتصيد حيناً وجده»^(٣) .

ومن أحدث الدراسات التى نشرت حول السياب ، كتاب على عبد المعطى البطل ، بعنوان «الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب» . وفيه يقول المؤلف : «تناول السياب فى شعره رموزاً من أساطير ، تعددت منابعها ، وتنوع أصولها ، وكثرت الإشارات إلى هذه الأساطير كتره تلفت انتباه قارئه ، من جهة ، وتعمى عليه الهدف ، وتفسد تابع المعنى وترباطه - إن لم يكن ملماً بدلالة الأسطورة - من جهة أخرى . ولذلك فقد كان للأسطورة نصيب كبير فى شاع من الغموض فى شعر السياب . بخاصة ، وفى الشعر الحر بشكل عام ، نتيجة بعد المصادر الأسطورية عن أيدى القارئين ، ولا تساع مدنى الشعراء فى استقاء رموزهم الأسطورية ، مما يجعل محاولة تتبع هذه الأساطير عملية على قدر كبير من الصعوبة ، تسبب للمتصدى لها - من غير المتخصصين - عنتا شديداً»^(٤) .

ولعل أول إشارة فى شعر السياب تنسب بالأساطير الإغريقية ، تلك التى ترد فى قصيدة «أغنية الراعى» ، التى يبدو فيها تأثير على محمود طه وجاعة أبولو ، والذى يطلب السياب - فيها - من حبيته أن تضع بدنها الجميلة فى يده ، ليحبها بعيدا عن الدنيا والآتام :

نغنى المروج أضنية الرعاة على الرى الحضر

لقباز روى أنظله عن ربة الشعر

فالشعر العربى القديم لا يتلحدث إلا عن «شيطان الشاعر» ، أما «ربة الشعر» للملهمه هنا فهى نفسها التى ألفت على محمود طه أن يبدأ ديوانه «أرواح وأشباح» بقصيدة «المراج» قائلاً فى مستهلها :

إلى لة الزمن الغابر سميت ربة الشعر بالشاعر وأولت على عالم لم يكن غريباً على أسماها الغابر هو البحث فاستمعوا وأقروا حديث السماء عن الشاعر

ربة الشعر التى يستلهمها على محمود طه والسياب ، هى التى كان قد استلهمها شاعر آخر ، منذ ما يزيد على ثمان وعشرين قرناً من الزمان ، ونعنى شاعر الجلود ، ومنشد الملاحم هوميروس ، الذى استلهم «الإلياذة» بقوله :

«غنى أينما ربة غضبة أخيليلوس بن يليوس المدبرة»

الذي ستظهر أسطوره بوضوح في القصائد المتأخرة للسياب وزملائه من أصحاب الشعر العربي المعاصر.

وفي القصيدة المطلوبة نفسها، التي نتحدث عنها - «الروح والجسد» - يقول السياب عن ثورة الصين الشعبية :

اليوم قد هب شهب الصين من أسر

قاليل يتجابه والأغلال تتزاح

في ثغرها غنوة حمراء يتقلها

من ثغر هومير للأصابع فلاح

هبت وفي يدها الكأس التي صرعت

سقراط يسقى بها الطاغين كتّاح

ومن الواضح أن السياب يصبر على أن يربط بين الصين وثورتها الحمراء من جهة، ويلاذ اليونان مهبط الديمقراطية من جهة أخرى. وهو حريص على أن يزين قصيدته بأسماء مثل هومير (هوميروس) وسقراط وأفلاطون، ويدكرنا بالمدينة الفاضلة التي حاول الأخير أن يرسمها في مؤلفاته الفلسفية. المهم أن السياب - فيها يبدو من هذه القصيدة - قد قرر المضي قدما في اتجاهه اليوناني يغطي ثابتة لا تعرف التردد.

ومن الملاحظات أن السياب يكتب في عام ١٩٤٨ قصيدة ضمن ديوان «أساطير» بعنوان «قصة حب في اليونان الوثنية». وعندما نقرأ القصيدة لا نصادف فيها شيئا من الأساطير الملحن عنها سلفا في العنوان. وقد كتب السياب أسفل عنوان القصيدة قائلا : «وقفت لاختلافها في المذهب حاللا بينها وبين السعادة، فألى هي أن يلحن الأوثان». ونقرأ في القصيدة :

فلم يسمع الأبياء

لما قهقهت ظلمة الحاوية

بأسطورة بالية

تجر القرون

بمركبة من لظى في جنون

لظى كالجنون

ولعل الإشارة الوحيدة للأساطير الإغريقية هي الكلمة في عبارة «بمركبة من لظى» ؛ فهي تعني - هنا - مركبة الشمس التي يمتطيها إله الشمس الإغريقي هيليوس مع مطلع النهار، ويصعد بها إلى السماء، ثم يهبط إلى المغرب، حيث يبرح في قارب ذهبي عبر المحيط (الأطلس)، ليعود مرة أخرى في اليوم التالي مع مطلع النهار وشرق الشمس.

وللسياب قصيدة بعنوان «رؤيا في عام ١٩٥٦» منشورة ضمن ديوان «أنشودة المطر» يقول فيها :

حطت الرؤيا على عتق صقرا من طيب :

وجاء في آيات هذه القصيدة المفقودة - وفيها قرة تحمل عنوان «إلى النار» - ما يلي :

واد من النار حاج لألم به

شبح المصرة يستوحه غفرانا

ولا تخطي بـ (حائي) بابه بصير

غاص الجحيم فمأ يطل ويزيرنا

.....

رباه لو أن في طول انتظار غد

جلوى لما أمحطت الريح شكوانا

.....

أوكنت تستوقف الموتى وقد ركبو

جباد عزولي من حار إلى حار

وفي هذه الأبيات يشير الشاعر إلى رسالة النفران لأبي العلاء المعري، ثم إلى الكوميديا الإلياذية، والرحلة إلى الجحيم عند دانتي، ثم يتحدث عن الموتى في العالم الآخر، فيذكر ركوبهم «جباد عزولي». وكل هذا يشير إلى أن السياب لم يكن قد انغمس بعد في الأسطورة الإغريقية - كما سيحدث في نتاجه اللاحق - ولا وجدانه يتحدث عن هاديس وبيرسيفوني وكيربيروس، وعن نهر ستيكس، وعن «المداوي» خارون وقارب، الذي يستقبل فيه الموتى ليعبرهم النهر السفلى لتحيرون إلى عالم الأرواح والأشباح. وليس في هذه الأبيات ما يشي برحلة أوديسيوس إلى العالم الآخر في الكتاب الحادي عشر من «الأوديسيا» لهوميروس، ولا برحلة أوبانيس إلى هناك في الكتاب السادس من «الإنبيادة» للشاعر اللاتيني فرجيليوس. صفة القول أن مكونات دنيا الآخرة في أبيات السياب المقتطفة آنفا، ليست إغريقية المصدر على أية حال ؛ ففي هذه الأبيات اهتمام ظاهر بالنار. وفي القصيدة نفسها يقول السياب أيضا :

يا سيد النار نادى مارد قلدحت عيناه نارا وقد ألقى بما رجا

يا سيد القوة الحمراء من سقر

لازلت وب استظايا وإلحقى حقا

أهويت يوما من الأيام أصله

بالربع من أطلس العاني - ولا عجا

ونحن نرى في هذه الأبيات إرهابات الخرافات الشعرية التي سيشعلها السياب وجهد الغراب الليالي (٩) وغيرها فيما بعد ؛ وننسى الحديث عن بروميثيوس سارق النار، وصانع الحفارات، وملهم الأشجار. ونلفت النظر هنا - فقط - إلى عبارات «سيد النار»، و«سيد القوة الحمراء» و«رب الخطايا»، و«مارد»، و«أطلس»... الخ. فكلمها لفظا تفرنا كثيرا من بروميثيوس،

سراح نسر من فوق المحرقة ، وهو النسر الذى يحمل روح
الإمبراطور إلى السماء في اعتقاد الوثنيين.^(١٧)

وتضم قصيدة السياب - أيضا - قصة المسيح عليه السلام
وصليه - في عقيدة المسيحيين - وكلها أساطير تموز وأتيس
الشرقية ، التي ترمز إلى البعث والريخ . وهو بذلك يدعو إلى
التعايش الحضارى بين مختلف الشعوب والأجناس ، إذ أنهم قد
عرفوا جميعا أساطير متشابهة ومتقاربة ، إن لم تكن واحدة متناقلة
هنا وهناك . ولعل أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب هو الذى
نجده في قصيدة «مرثية الآلهة» المنشورة في ديوان «أنشودة
المطر» ، حيث يقول السياب :

ألاكم رفعا من إله وكم هوى
إله وأضحى لآلث وهو رابع
وما كان مصوبا سوى ما تخلفه
وترجوه أو ما خيلته الطباع
فتموز مثل اللات والرعد مارى
بغير الذى تطوى عليه الأصابع
وكم إله النور التهامى معشر
لا ليس شيئا دونه الناس راكع
فلما شكا بعد الأثافي قدرها
وضعت على الشئق الحق المراضع
تري «فهم» إذ يلقاه راجعا
وفولاده من تلحاح عينه مالمع
ويا عهد كنا كابن حلاج : واحدا
مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع
أكل الرجال الجوف أن يملأوا به
نحواء الحشا هذا الإله المضارع
لعاد الفقير الروح من ليس كاسيا
به ظاهرا منا فعل التنازع
وفي حاشية على البيت السادس من هذا المقطع يقول
السياب : «جرت من الفهم والفولادة شخصين لإفين من
الأرباب الجدد أتباع زيوس الجديد - الذهب - وعاملتها كاسى
علم ، ومنتهيا من الصرف .

وفي أبيات هذه القصيدة يجمع السياب - في حديثه -
الأديان الوثنية والمساوية في صورة أقرب ماتكون إلى فلسفة الأديان
منها إلى الروحانيين يحتاج هذه الأبيات إلى تأمل عميق ، وتفسير
دقيق ، وكثير من الشرح والتطبيق ، قبل أن تفهم ماذا يريد
السياب في النهاية . فهو في البيت الأولين يشرح سر نشوء الأديان
الوثنية بثلاثة أسباب رئيسية ، هي الجوف والرجاء وخصب
الخيال ، وهي أسباب يقبلها علماء الأساطير ودارسو فلسفة
الأديان ، وإن لم تكن الأسباب الوحيدة . فالوثنيون قد عبدوا ما

إنها تقف في تحت السواد
تقطع الأعصاب ...

أهو بعث أهو موت أهي نار أم رماد ؟
أيا الصقر الأحمى الغريث
أيا المنقش من أولب في صمت المساء
والها روحى لأطابق السماء
والها روحى غنيميكا جرحها
صالبا عني - تموزا - مسيحيا
تموز هذا أتيس
هذا وهذا الريح .

وكما هو واضح ، فإن هذه الأبيات تضم أكثر من اسم
أسطوري . وأول ما بلغت النظر هو ذلك الصقر الناري ، الصقر
الإلهي الغريب الذى يهبط من فوق جبل الألبوس - أي مياه
الآلهة - لكي يرفع الشاعر . فمن المعروف أن زيوس رب الأرباب
عند الإغريق الوثنيين قد أعجب بحال الفتى جاني ميديس ورشاقه
(غنيميد السياب) ، أحد أمراء طروادة ، فاختطفه ليكون ساقيه
فوق الألبوس ، وعوض أباه بأن أهداه سلالة عجيبة نادرة من
الحيول ، أو في رواية أسطورية أخرى بأن تكون له جنات أعتاب
ذهبية . وتقول بعض الأساطير إنه خطف جاني ميديس بواسطة
عاصفة هوائية ، ولكن الأساطير الأكثر شيوعا هي الواردة في
قصيدة السياب ، والتي يتم الخطف فيها بواسطة النسر^(١٨) . ويقال
إن زيوس نفسه تنكر في هيئة نسر ليخطف جاني ميديس ، كما تنكر
من قبل في صورة ثور ليخطف يوروبا الفتاة الجميلة بنت ملك
مدينة صور الفينيقية^(١٩) ، عندما كانت تلهو مع صاحباتها على
ساحل البحر المتوسط . والجدير بالذكر أن هذا النسر قد تحول فيما
بعد - في الأساطير المتأخرة - إلى نجم ، يحمل اسم «برج اللؤلؤ»
القاب - ، وأن جاني ميديس نفسه قد أصبح «برج اللؤلؤ»
(Aquarius) باللغة اللاتينية تعني «الساق» أو «سائب الماء» .

ولكن صقر السياب من لعب ، وسيفرع روح الشاعر المعزقة
إلى أطباق السماء ، مما يذكرنا بمجموعة من معلات اكتشفت في
مدينة طرسوس الفينيقية ، سكبت عليها صورة محرقة هرمية الشكل ،
تصور لطقوس حرق الإله ملقرت (هرقل عند الإغريق) وطيرانه
نحو السماء في شكل نسر من فوق قمة هذه المحرقة الهرمية . وتدعم
تفسير هذا المظهر بوصف المؤرخ هيروديانوس (القرن الثالث
الميلادي) لطقوس تأليه أباطرة الرومان الوثنية التي تأثرت دون
شك بهذه الطقوس الشرقية ، فكانت تضج مسخا مصنوعا من
الشمع لإنسان متكون على أريكة يمثل الإمبراطور ، ثم يوضع
المسخ داخل إطار خشبي هرمي الشكل فوق المحرقة ، ثم يطلق

الشاعر نحو جمع أساطير الإغريق ، وخططها بأساطير الآشوريين .
وجاء في هذه القصيدة :

ليو سرروس في الدروب
في بابل الخزينة المهلهلة
وعلاً الفضاء زمزمة
يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
ويشرب القلوب
عيناه نيزكان في الظلام
وشكله الرهيب موجتان من مدى
نخبى الردى .
أشداله الرهيبه الثلاثة احتراق
يلزج في العراق .
ليو سرروس في الدروب
وينش التراب عن إلهاها الذين
تموزنا الطعين

وسرروس (كيريوس) هو في الأساطير الإغريقية حارس العالم السفلي ، وهو كلب له ثلاثة رؤوس (أو خمسون) فافرة الأفواه على الدوام ، تنفث سماً زخافاً من أحشائه ، وينهى جسمه بذيل تين ، أما شعر رأسه وظهوره فتعابيز تسمى وتلوى . وفي قصيدة السياب يعزى كيريوس - حارس العالم السفلي الإغريق - في مدينة بابل الآشورية ، ويعيش فيها فساداً . إنه الموت الذي يقضى على الحياة الحسية في المدينة . ولكنه - في الوقت نفسه - ينش التراب عن الآلهة الشرق الذين تموز ، ثم تقبل آلهة الجبال والربيع والحصب والبث عشتار (إيزيس الفرعونية) وتجميع أشلاء تموز (أوزيريس) يرغم مطاردة كيريوس الوحشية . ويسيل منها الدم الذي منه يستخلص الحبوب وتنبث من جديد براعم الزهور . ومن رحم يتر بالدماء يولد الضياء . وهكذا يأتي البث بعد الموت ، وبعد دفع الثمن والتضحية من أجله .

وفي قصيدة «أم اليوم» المقبرة التي أصبحت جزءاً من المدينة » . وقد نشرت عام ١٩٦١ ، يقول السياب :

يقول رفيق السكران ... «دهها تأكل الموتى ،
مليتتنا تشكروا نخصن الأحياء» تسقينا
شرباً من حلاق برسون كُفنا حتى
تدور جحاهم الأموات من سكر مثلى فينا !
مليتتنا منازلنا رضى وفروها نار
لما من لحمنا المروك خبز لهم يكتلها

وفي هذه الأبيات يتلخص الموت مع الحياة تداعلاً تاماً ، فالمدينة - أى الطبيعة - تأكل الموتى لتغذى الأحياء . وهؤلاء

يخشونه ، مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك ، فجلوا لها قوى إلهية تكن فيها وتحركها ، ومن ثم يمكن استرضائها بالصلاة والقرابين والتلويح . وعبدوا كذلك مايرجون نفعه ، كالشمس والقمر ، ثم تخيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة . ثم بشرع السياب في تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية فبازج ويزوج بين أساطير العرب في الجاهلية وأساطير بابل والإغريق وغيرهم ، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لا يخلو من أساطير وآلهة وثنية ، فالذهب يترجم على العرش وكأنه زيوس جديد ، ويقف حوله في خشوع إلهاه آخرون هما : «القمح» و«الفولاذ» ! فالسياب يريد القول - إذن - إن أهل عصرنا بما يفعلونه من تقديس للإادة والآلة ، ليسوا أفضل من أصحاب الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز واللات وزيوس وغيرها .

وفي ديوان «أنشودة المطر» قصيدة للسياب تحمل عنوان «رسالة من مقبرة ، إلى المجاهدين الجزائريين» ، ومنها تقتطف الأبيات التالية :

وعند بابي يصرخ اخبروني
«موتى» هو المرقى إلى الجحيلة !
والصخرة يسيبها ما ألقه
سيزيف إن الصخرة الآخرون ؛

.....
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الأطلس»
آه لوهان التي لا تهر .

والجحيلة هى الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قته ، وسيزيف (سيفوس) في الأساطير الإغريقية ملك كورنثة الأسطوري ، اشتهر بأنه أكثر البشر دهاء ، ويبلغ من مكره أنه عندما جاءه الموت (بجسداً) صارعوه ثم قيله بالجحيلة في الأصفاد ، مما ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من الزمن ؛ إلى أن جاء آريس إله الحرب وحرر وب الموت . ثم ألقى سيفوس سر الآلهة زيوس ، وخلع هاديس إله العالم السفلي نفسه ، فغضب سيفوس في الجحيم بعذاب أبدي ، هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل ، وعندما تصل الصخرة إلى القمة تتسحق ثانية إلى أسفل السفح . وهكذا يظل سيفوس صاعداً هابطاً ، بعينه الصخرى أبد الدهر . ويصور السياب حياته في الجحيم ، حيث يقف اخبروني ببابه يصرخون . وفي الأبيات التالية التي اقتطفناها يربط الشاعر بين سيفوس والمسيح عليه السلام ، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية جان بول سارتر والجحيم هم الآخرون ! وفي النهاية بحث سيفوس أن يلقى الصخرة ، ويحرض وهران على الثورة ضد الآخرين ونظم صخرة المستعمرين .

وفي الديوان نفسه بعنوان السياب إحدى القصائد بالعنوان الثالث «سرروس في بابل» . والعنوان وسده كثير ليطهار اتجاه

زوجها هاديس . ومن الواضح أنها أسطورة ترمز إلى بلد البلور تحت الأرض ، ثم يزوها بعد ذلك ، في هيئة براعم النباتات والشجيرات والغلال والزهور . وهكذا استطاعت أم بيرسيفوني أن تحقق بالحلم شيئاً من أجل ابنتها المختطفة . أما الأم في أبيات السياب - أي الأمة العربية - فلم تفعل شيئاً من أجل فلسطين المختصة !! هذا ما يقوله السياب عن طريق الرمز الأسطوري الإغريقي .

وفي قصيدة تحمل عنوان « مريثة جيكور » ، وهي قرية الشاعر بجنوب البصرة ، يقول السياب :

ألمّا قامت الحضارات في الأرض كمشاء من رماد اللحد ؟

لاولم يحتم الزواج على كل هرقل من العقار الأكيد
بثقل الموت كلما هم بالناس ويحتاج كاسرات الأوسد

وفي هذه الأبيات إشارة إلى أساطير الخلود وإلى هرقل قاهر الموت . والجدير بالذكر أنه في هذه القصيدة يعني « الخورس » أغنيين عراقيتين شيعيتين . ويستخدم الشاعر كلمة « خورس » هذه بدلا من « كورس » أو حتى « جوقه » . والكلمة التي فضلها هي بالفعل الأقرب صوتيا للفظة الإغريقية الأصلية « خوروس » . على أية حال يمضي السياب فيقول :

لا عليك السلام يا عصر وتعان
أبي عيسى « وفنت بين المهود
هاهو الآن فحمة تنخر البلدان
فيها فتلتطفي من جديد
ذلك الكائن الخرافي في جيكور
« هومير » شمسبه المكسود
جالس القرفصاء في شمس
آثار وعيناه في بلاط الرشيد
بمفعغ التبغ والتواريخ والأحلام
بالشلق وإخيل الوئيد
ماتزال « البوس » محمومة الخيل
لديه ، وصاحبها من « يزيدي »

وفي هذه الأبيات يتخيل السياب نفسه هوميروس العرب الذي يعيش في نصب ، ويكابد مرارة الواقع الألم ، ولكنه يهرب من واقعته بخياله . فيردد الأساطير ويلوك سير الأبطال والملوك في أروقة بلاط الرشيد .

بشرون رحيق زهور بيرسيفوني - آلهة عالم الموتى عند الإغريق - فيسكرون وتندور معهم جاجم الأموات . وسنرجع الحديث عن بيرسيفوني إلى حين نقرأ ما جاء في قصيدة « الألم والطفلة الضائعة » المنشورة في العام نفسه :

قنّ، لا تغري ، يا شمس ، ما يأتي مع الليل
سوي الموتى ، لكن ذا يرجع الغائب للأهل

شعاعك مثل خيط اللايرث ، يشله الحب
إلى قلب ابني من باب دارى ، من جراحات
وأهاني

ويامصباح قالي يا عزائي في اللمات
تمنى روصي ، ابني ، عودي إلى فهاور الزاد
وهذا الماء . جوصي ؟ هالك من لحمي
طعاما . آه !! عطشي أنت يا أمي ؟
فهي من دمي ماء وعودي ... كلهم عادوا
كانك برسفون تختطفنا قبضة الوحش
وكانت أمها الولي أفل ضني وأوهاما
من الأم التي لم تدر أين مضيت :
في نعش ؟
على جبل ؟ بكيت ؟ . ضحككت ؟ هب الوحش أم
ناما ؟

فنحن في هذه الأبيات أمام أم - قد تكون رمزا للأمة العربية - فقدت ابنتها (فلسطين) ، فتقول إن الحب الأمومي سيكون لها مثل الحيط الذي قاد البطل الأخيضي لسيوس عبر ردهات قصور التيه (اللايرث) وبمراته في مدينة كنوسوس الكريمية ؟ إذ تقول الأسطورة إن هذا البطل قتل الوحش (مينوتوروس) ، داخل هذه القصور الضخمة ، ليخلص بني جلدته من الفئان والفئيات اللذين كان يلتهمهم هذا الوحش سنويا . ولم يستطع لسيوس الخروج من هذه القصور إلا بمساعدة بنت الملك أريادني التي وقعت في حبه ، إذ أمدته بحيط يرشده إلى طريق الخروج والحرب . ثم تعود هذه الأم - في قصيدة السياب - التي فقدت طفلها ، فتشبه نفسها بالآلهة الإغريقية دييمير التي فقدت ابنتها بيرسيفوني ، وهي ابنتها من زيوس ، وكانت غاة جميلة كل الجبال ، حتى إن هاديس إله العالم السفلي اختطفها وهي تقطف الزهور وجعلها زوجته ومليكة بين الموتى . وبكت دييمير ضاياع ابنها ، وسمت سعيًا حيثما لكي تسترجعها من قبضة هاديس دون جدوى . ورق قلب زيوس لحزنها وألمها ، فحكم أن تعفى بيرسيفوني ستة (أو ثمانية) أشهر فوق الأرض مع أمها دييمير ، وترحل بعد ذلك إلى العالم السفلي لتقضى بقية العام مع

وفي قصيدة «الموس العمياء» بديوان «أنشودة المطر» يقول
السياب :

الليل يطبق مرة أخرى فتشريحه المنيحة
والعابرون إلى القرارة مثل أخته حزية .
وتفتحت ، كأزهار النفل ، مصابيح الطريق ،
كعيون ، مبدؤا ، تنحجر كل قلب بالضيئة ،
وكانها نذر تبشر أهل «بابل» بالحريق
من هؤلاء العابرون ؟

أفهاد أوديب الضريع ووارثوه البهرون
«جوكست» أرملة كائس وباب «طية» ما يزال
يلقى أبو المولأ الرجيب عليه من رعب ظلال
والموت يلهث في سؤال
باق كما كان السؤال ، ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاء
وما الجواب ؟

«أنا» ، قال بعض العابرين
يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى
ها ظل يحلم ، منذ كان ، به وزرع في الصحارى
زبد الشواطيء ، وأخارا
منزقيا ميلاد «أفروديت» ليلأ أو نهارا ،
الملك شيطان للمدينة

هي «لن تموت» ،
سيظل غاصبا يطاردها وتلفظ البيوت
ستظل - ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء -
تعذر وتبعها ، أبولو من جديد كالقضاء
ونظل نهمس إذ تكاد يده أن تلقتها
«أين .. أظني» ، يد أنك لا تصيح إلى التناهد
لو كنت من عرق الجين ترشها ومن النداء
وتخيلها امرأة حق ، لا متاعا للشراء
كلت منها بالفخار وبالبطولات الجباها !

ومن هذه القصيدة تظل علينا الأسماء الأسطورية الإغريقية
التالية : (= ميلوسا) ، أوديب - جوكست (=
يوكاست) ، أفروديت (= أفروديتي) ، أبولو (= أبولو أو
أبوللون) . أما ميدوسا فهي جورة من الجورة جوات الثلاث
اللاتي يتحدث عنهن هيسودوس ، فيقول لهن ذوات وجوه
مرعبة ، وعيون متقدة ، وخصلات شعر ثمانية ، ويستعلن أن
يمسحن أى شخص أو أى شئ حجرا بمجرد النظر إليه . وكانت
ميدوسا وحدها من بين ذات طبيعة بشرية فانية ، وقد أنجبها
بوسيدون إله البحر وقتلها بيرسيوس . ولقد استلحى السياب

ميدوسا الإغريقية إلى بابل وجعلها - بالحد والضيئة - نحجر
الأحياء والأشياء ، وتنتذر أهل بابل بالحريق ، ولكنه نذر
كالتشور ، لأن هذا الحريق والموت سيتلوها البعث والحياة من
جديد .

ويطيل السياب وقته على أسوار مدينة طية الإغريقية ،
حيث وقف الوحش الأسطوري أبو المولأ يلقي على العابرين من
أهل المدينة سؤاله الملقغ من الحيوان الذى يمشى في الصباح على
أربع ، وفي الظهيرة على اثنين ، وفي المساء على ثلاث . ومن
يعجز عن الإجابة يلتهم أبو المولأ الذى كاد يفتى أهل المدينة . إلى
أن جاء أوديب وحل اللغز وقال : « أنا » ، أى الإنسان الذى في
طفولته يجبو على أربع ، وفي سن الشباب يسير على قدمين فقط ، إلى
أن تدامه الشيخوخة ، فيستعين عليها وعلى السير بقدم ثالثة هي
العصا أو الخواوة . وانتحر أبو المولأ ، ونصب أوديب المنفذ ملكا على
عرش طية ، وتزوج أرملة الملك الراحل . وبعد أن أنجب أوديب من
الملكة البتني والبنات ، اكتشف أن الرجل المسن الذى قتله في
الطريق من دلق إلى طية كان أباه الملك لا يوس ، وأن الملكة التي
أنجب منها ولدين وتيتين - هي جوكست (يوكاستي) أمه ، التي ما
إن تسمع بذلك حتى تنحجر . أما هو فيفقا عينيه وبني نفسه من
المدينة ، ويعيش بقية العمر ضريرا شريدا . ويرى السياب أن
سؤال أبي المولأ لا يزال باقيا ومطروحا . وأن الجواب القديم لم يعد
صالحا ، لأنه صار مبتذلا لكثرة تكراره وفقدانه المعنى الأصيل
والبكارة . ولا يصح أن نطلب من البغايا ما نطلبه من العذارى .
أى لابد - من حل عصري جديد .

والجواب الجديد الذى يريده السياب عن السؤال القديم هو
البيث . أو بعبارة أخرى هو ميلاد أفروديتي (عشتار) ربة الجمال
والحب والتناسل التي ولدت من زيد البحر في بافوس بجزيرة
قبرص (أو قرب جزيرة كيثيرا) .

ومدينة السياب في الفقرة الأخيرة من الأبيات المتتلفة هي
مثل «دافني» بنت إله التبر لا دون أو تينوس كما يرد عند
أوفيدوس⁽¹⁴⁾ ، أو هي - أى دافني - بنت أميكلاس ملك مدينة
أميكلاي بشبه جزيرة البلوبونيسوس (المورة) كما يرد عند كتاب
آخرين . المهم أنه وقع في حبها اثنان ، أولها الإله أبو لولو نفسه .
وهو رب الطب والموسيقى ، ورامى القوس والبنات ، ومعبد الرئيسى
في دلق . والثاني من البشر الفنانين يودعى ليوكيوس ، تنكر في هيئة
امرأة . ليئال ما يغيى من حببته ، فاكشف سره واقتضع أمره .
وتحل على يد عرائس التبر . وظل أبولو يطارد مشوقته دافني التي
استجملت بإلهة السماء فحولتها إلى شجرة الدار (وتسمى باليونانية
«دافني» Daphne) ، وهي شجرة أصبحت مقدسة عند الإله
أبوللو ، كما تصنع من أغصانها وأوراقها الأكابيل التي تنتج
هامات المتصرنين في المسابقات الرياضية ، والفاثرين بالجوائز في
مختلف المجالات . وهذا ما يشير إليه السياب في البيت الأخير
« وكلت قويا بالفخار وبالبطولات الجباها »

ليقدمه طامعا للآفة ، بهدف خلعهام أو اختصار قدرتهم على التعبير بين لحم البشر ولحم الحيوان. فأكلت ديمتير جزءاً من الكفت ، ولم تتصل هذه الخلدعة الخبيثة على بقية الآلهة ، وحكم على تانتالوس في العالم الآخر بغطاب أبدي ، وهو أن يكون المأكول والمشرب قرب قبه ولا يتمكن من أن يتكأ أبها ، فيعاقب ألم الجوع والظمش والجحمان على الدوام أبداً للشر .

المهم أن هذه الشخصيات جميعا من بولدير وسافو إلى أساطير تانتالوس ونرميس ترمز إلى الجوع الذي لا يشبع ، والعجز عن تحقيق الرغبات ، والغلاب الأبدى ، وهي حالة أقرب ما تكون إلى الحالة النفسية للسياح ذاته في الفترة الأخيرة من حياته ، حيث عانى الأرمين من المرض والعجز والشعور بالضياع واليأس . وفي قصيدة «ربيع الجزائر» المنشورة عام ١٩٦٢ يتحدث السياح عن الحرب الجزائرية فيقول :

«ولما استرحنا بكينا للرفاق»
هماس لأنييس عبر القرون
وها أنت تلمع فيك العيون
وليكين قتلا

فهو هنا ينهى ثوار الجزائر عن أن يكونوا قتلاهم من الفدائيين أثناء حرب التحرير ، ويحثهم على أن يفعلوا ذلك بعد تحقيق النصر ، كما كان يفعل البطل الطروادي أنييس (أنياس) بطل ملحمة «الإنبيادة» للشاعر اللاتيني فرجيليوس ، الذي حمل أباه من بين الأقفاص بعد أن حرقت طروادة ، وعلى كفه رجل به عبر البحر إلى إيطاليا . وبعد صراعات عنيفة أسس أخفاده مدينة روما . والجدير بالذكر أن أنيياس عند فرجيليوس يحمل كثيرا من ملامح أوديسيوس بطل ملحمة «الأوديسيا» لهوميروس .

ولهذا البطل الأخير علاقة خاصة بالسياح ، الذي يقول في قصيدة «المبدع الغريب» ، المنشورة عام ١٩٦٢ :

إننا ما عاد من سفر إلى أهليه عوليس
إننا فشرعنا الخفافي يزرع طائر الأمواج
بما حسب الشهور وعد حتى هلكه البؤس
فيا عوليس .. شاب فتاك ، بهيم زوجك الوهاج
غدا حطبا ، فقم تعرد
نفرى نحو أهلاك أصبلع الأمواج
هلمنا شبي في انتظارك بحمر الأنفاس

.....

هلم فبعد ما لمح الجحوس الكركب
الوهاج تبسط نحوه الأبدى ولا ملائح حواء
وصبيحة الأكيات والصور
هلم لما يزال زيوس يصيح قة الجبل

وإذا كانت لنا ملاحظة على قصيدة «الموس العمياء» فهي لا تبدو أننا كنا نفضل التركيز على رمز أسطوري واحد - ولكن أوديب مثلا - ومعالجة هذا الرمز من جميع جوانبه وزواياه واستنباط كافة معطياته وتعميق معانيه والربط بينها وبين الواقع المعيش ، بدل تكليس رموز كثيرة وأساطير متفرقة ، يبدو وجودها أحيانا قلقا أو متسقا ، مما يبدد طاقة الشاعر ويشتت انتباه القارئ . ومع ذلك فمن الواضح أن السياح قد أجهد نفسه في دراسة الأساطير الإغريقية ومحاولة استيعابها في هذه القصيدة .

وفي عام ١٩٦٢ نظم السياح قصيدة «الشاعر الرجيم» إلى شارل بولدير ، يقول فيها :

كان بحرا غاسلا لسبوس بالأجاج
نشره روحك من صدى إلى القراز
كان سافو أورك من العروق نار
وأنت لا تضم غير حملك الأبيد
كمن يضم طيفه المظلم من زجاج
حرقه نرميس وتنتوس والخابز

في هذه الأبيات الستة يربط السياح بين بولدير ، صاحب ديوان «أزهار الشر» المنشور عام ١٨٥٧ ، من جهة ، وبين سافو ولسبوس ، ونرميس وتانتالوس من جهة أخرى . وسافو هي شاعرة إغريقية غنائية عاشت في موتيليني (أو أرسوس) بجزيرة لسبوس ، وازدهر نشاطها الشعري حول عام ٦٠٠ ق.م . وجمعت من حولها بعض الفتيات في شكل ناد ثقافي ، ربما من أجل تعليمهن الموسيقى والشر ، وربما تعبدا لأفروديتي ربة الحب والجمال . ويحكى أن سافو وقعت في حب رجل يدعى فالزون صديدا ، فدفعها بذلك إلى أن تلقى بنفسها إلى البحر من فوق صخرة عالية . وأهم غرض نظمتم فيه أشعارها هو الحب ، الذي كانت تعبر عنه ببساطة تلقائية وعفوية طبيعية أحيانا ، وبشعيرات نارية مثقلة أحيانا أخرى . ويبدو أنها - بوصفها مدرسة - قد اقتنعت بأن أحسن وسيلة للتعليم هي الحب . وهذا ما سمعده سقراط إحياءه فيما بعد . ولكن في حين أنه أصر على الجانب الروحي للحب ، فإن سافو - على ما يبدو - قد ذهبت إلى ما وراء ذلك في علاقتها مع تلميذاتها ، بل إن بولدير يسميها «الشاعرة العاشقة» .

ونرميس (ناركيسوس) في الأساطير هو الشاب الجميل الذي هامت به عرائس البحر ، فصدعن واشتغل عنهن بالصيد في الغابات ، حتى رأى خياله في غير رائق فضحك خياله وهام بنفسه وظل يحلم في صورته على صفحة الماء حتى فارقه الحياة ، وتكت مكانه زهرة النرجس ، وصار رمزا للنرجسية وحب الذات الذي لا ينطفيئ له ظمأ . وهذا ما يرمز إليه اسم تانتالوس أيضا . والأخير هو ملك فريجيا وابن زيوس ووالد بيلوس . ذبح تانتالوس ابنه

بغمومه ويوصل ألف نسر تزيين أحبالها الشر
لتخطف من يلذ الحمر يعمل أكوس
الصهفاء والعسل
هلم نزور آله البحيرة ثم نرفها
لتسكن قبة الجبل

لقد هزت السياب حادثة غرق معبد بحيرة ستيفي في الملايو، فتحركت شاعريته الأسطورية، ولم يجد سوى عوليس (= أوديسيوس) يتأجج، لأنه البحار الماهر الذي أقي عشرين عاما من عمره بعيدا عن وطنه، عندما ذهب مع أبطل الإغريق الآخرين لتدمير طروادة، فاستمر الحصار من حولها عشر سنوات، وقطع رحلة العودة إلى وطنه إيثاكي في عشر سنوات أخرى من التآوهات والضياع في البحار. وطوال هذه المدة كان ابنه تليانوس وزوجته بنيلوي ينتظرانه. ومن الضجر واليأس اللذين يصدر عنها السياب يقول إن كل هذه المتاعب التي تكبدها أوديسيوس كانت عبثا بلا جدوى، بل بلا سبب وجيه؛ لأن حرب طروادة كلها قامت من جراء فجور امرأة، هي هيلين العنوب والأثني الخئون التي تركت زوجها الملك مينلاوس وراحت

مع عشيقها باريس الأمير الطروادي إلى حيث قادتها العاطفة والشهوة. ويسبب هذه المرأة قامت الحروب الطروادية واستمرت عشر سنين، وراح ضحيتها آلاف القتلى من الطرواديين والإغريق. وهكذا يردد السياب المعنى نفسه الذي طالما تردد في نصوص الأدب الإغريق المتأخر، وكلنا الأدب اللاتيني، حتى أصبحت هيلين أوجمل نساء العالم رمزا للحرب للممرة التي تقوم لأسباب واهية أو تافهة، ولا سببا جال امرأة لعوب. ويتأجج السياب أوديسيوس أن يهب لتجدة المعبد الغريق في بحيرة شبي بالملايو؛ لأن الجوس - كما يقول السياب - لم يعرفوا بعد التعبد للشمس، وما نزلت الرسالة المحمدية الفراء على الرسول صلى الله عليه وسلم في غار حراء. بل زيوس هو الذي لا يزال يترفع على عرش الأولمبوس، ولا يزال يخطف من يدير له الحمر (مثل جانيديس). والسياب لا يقول ذلك إلا لكي يحث الناس من جميع الملل والأديان وفيهم المسلمون - أهل التسامح - لكي يهبوا لتجدة المعبد الوثني الغريق:

هلم نزور آله البحيرة
ثم نرفها لتسكن قبة الجبل.

الهوامش:

- (٨) على حد المعنى البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الريحان للنشر والتوزيع بالكوت، ١٩٨٢، ص ٥٤ ومايلي.
- (٩) تارن المقاليين لشار إلييا في الحاشية رقم ١.
- (١٠) راجع فرجيليوس: الإنيادة، الكتاب الخامس، بيت ٢٥٥.
- (١١) راجع فرجيليوس: التأسسات، الكتاب الماشر، بيت ١٥٥ ومايلي.
- (١٢) Ahmed El'iman, The Problem of Heracles, Apotheosis in the (Trachiniae) of Sophocles and in (Hercules Oetacus) of Seneca, A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth, A Thesis for the Ph. D. Degree, Athens 1974, pp. 32 ff.
- (١٣) أوبيليس: التأسسات، الكتاب الأول، بيت ٤٥٢.

- (١) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨ ص ١٦٥.
- (٢) أحمد كمال زكي: تفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول العدد ٤ (يونيو ١٩٨١) ص ٩٥.
- (٣) إحسان عباس: سبقت الإشارة إليه، ص ١٦٦.
- (٤) ماهر شفيق فريد وفرت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول العدد ٤ (يونيو ١٩٨١) ص ١٧٣ - ١٩٢ ولا سيما ص ١٨٨.
- (٥) راجع مقدمة تاجي علوي لدولوين بدر شاكر السياب.
- (٦) محمد فحوق: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر ١٩٧٨ ص ٢٨٨ ومايلي.
- (٧) إحسان عباس: سبقت الإشارة إليه، ص ١٦٧ - ١٦٨.

نيويورك

في ست قصائد

على تنقش

ليست نيويورك مدينة عريقة أو ذات تاريخ طويل ، ولكنها مدينة كبيرة بكل المقاييس ، ولها عدد من ، عجائب العارة والفن ، مثل تمثال الحرية الذي يربض في الميناء منذ أهدته فرنسا للمدينة عام ١٨٨٦ ، وكأنه يحيى القادمين عن طريق البحر إلى تلك الدنيا التي كانت جديلة يومها ، وجسر بروكلين الذي انتهى بناؤه عام ١٨٨٣ ، ومن فوق أرضه تستطيع أن تشاهد الميناء وجزيرة مانهاتن الصغرى ، ومثل قرية جريتش ذات المباني القديمة التي تردد عليها كثيرون من مشاهير كتاب العالم وفنانيه ، وقوس واشنطن (تقليداً للقوس النصر في باريس) الذي يقع داخل القرية ، وما هي بقرية في الحقيقة ، وإنما هي حتى قدم ، مثل الحى اللاتى وخان الخليل ، بفنانيه وصحاليكه وسهراته ، فضلاً عن «الإمبار سبيت» التي أقيمت عام ١٩٣٩ بارتفاع ١٤٧٢ قدماً و١٠٢ من الأدوار وكانت أعلى بناية في العالم حتى تلوقت عليها عارة «برج سيز» في شيكاغو في الستينات . وفي المدينة أيضاً عدد آخر من المعالم التي تستوقف الزائرين ، مثل مقر الأمم المتحدة (١٨ فدانا) وميدان تيمز الذي يعد المركز المسرحي للمدينة ، ومركز روكفلر (قاعات ومكاتب وسعديوهات للتلفزيون) ، ومتنزه سنترال أو المتنزه الرئيسى (٨٤٠ فدانا) ، ومركز لينكولن للفنون الأديائية والدرامية ، ومتحف متروبوليتان (٤٠٠ ألف عمل فني من جميع الأمم والعصور) ، وجسر جورج واشنطن (طابقان و١٤ حارة للمرور) ، فضلاً عن حى هارلم (الزنجي) ، والحى الصينى ، وحى المال والأعمال (وول ستريت) ، وعشرات من المتاحف والمتنزهات والمطارات والتأطحات والمعالم الأخرى .

ويخلق هذا الشعور المضاد نوعاً مريباً من الخوف والتمحيبات في آن واحد ، لا بالنسبة للقادمين إلى نيويورك من العالم الخارجى فحسب ، وإنما بالنسبة لأهل الولايات الأمريكية الأخرى أيضاً ، فالقادمون إليها من المدن الصغيرة أو الريف - من داخل أمريكا أو خارجها - يمشون على أرواحهم وأموالهم بذات الطريقة - لا الدرجة في الغالب - التي يشهدها القادم إلى القاهرة من المدن الصغيرة أو الريف . ومع ذلك ، فإذا كانت القاهرة لا تؤخذ مقياساً للحكم على مصر ولا على أهلها ، فنيويورك - بذات

ومعظم هذه المعالم كان في وقت من الأوقات عجائب ، ورمزاً للضخامة ومقدرة الإنسان مع المال على صنع العجائب ، حتى لو كان في ذلك إطلاق لثمان الفرائز المنحطة ، كما حدث بالفعل حين نما مع المدينة حجم الجريمة والفساد والاستغلال إلى حد ما زال يثيف دارسيا وزائريها على السواء ، فضلاً عن أهلها .

وبالرغم من أن نيويورك تمت واطرد نموها بسرعة مذهلة بالقياس نمو المدن في العالم ، فقد نما معها شعور مضاد ، هو نفسه الذى ينمو مع المدن الكبيرة في أى مكان ، مع الفارق بالطبع

الدرجة - لا يمكن أن تكون مقياساً للحكم على أمريكا ولا على أهلها . وما هي إلا مدينة كبيرة داخل بلد كبير ، ذات معالم خاصة ، وطبقة خاصة ، وطريقة خاصة في معالجة الأمور ، شأنها في ذلك كله شأن القاهرة وباريس ولندن وطوكيو وغيرها .

نضيف إلى هذا كله أن ذلك الشعور المضاد الذي خلفته نيويورك لنفسها قد قوته هي نفسها على مر الزمن ، عن طريق مئات الأفلام والروايات والقصص والأخبار التي بثتها السينما والقصة والصحافة الأمريكية . فوسائل الإعلام الأمريكية ذاتها تقوى هذا الشعور للمضاد على النوم ، ولا تعمل على علاجه . وهي حالة فريدة - فما يولد - داخل إطار المدن العلمية ، التي تجمع أنحلاطاً وأشجاناً من البشر واللغات والإنسيات والثقافات .

ومثل هذه المدن الكبيرة - في أي مكان - تكون مصدراً لقلق وازعاج لقط معين من الكتاب ، هو نخط الشعراء . فباريس - على سبيل المثال - كانت تمثل عند شاعرها فيكتور هيجو - في القرن الماضي - « للبيان » ، ذلك الوحش البحري الحرقاء الذي يرمز في « الإنجيل » إلى الشر ، ولندن - على سبيل المثال أيضاً - كانت تمثل عند شاعرها دايلان توماس - في هذا القرن - « عقوبة إعدام » . والقاهرة - على سبيل المثال أخيراً - كانت تمثل عند شاعرها أحمد عبد المطلب حجازي « مدينة بلا قلب » . وعلى هذا النحو كانت نيويورك نفسها تمثل عند الشاعر الأمريكي جون لوجان « كابوساً » لم يتقدم منه سوى الطيرون إلى بلده . ويستثناء هيجو فإن الشعراء الثلاثة الباقين يمتدحون في الأصل إلى مدن صغيرة أو قري ، بما قد بقي ضوماً منها على سبيل القلق والازعاج من المدن الكبيرة .

غير أن نيويورك حظيت - خلال هذا القرن بصفة خاصة - بزيارة عدد كبير من الشعراء غير الأمريكيين ، وبجحت في استغزازهم وإلهامهم في آن واحد . ومن هذا الاستغزاز اللهم - إذا صح التعبير - خرجت قصائد كثيرة . ومنها اثنتان ست قصائد لسنة شعراء زاروا نيويورك في قرات متفاوتة ، تقع بين عامي ١٩٢٥ ، ١٩٨١ ، أي في مدى زمني يبلغ ٥٦ عاماً من هذا القرن .

أما الشعراء الستة ، فأولهم شاعر نصف أوروبي ونصف آسيوي ، هو شاعر الثورة السوفيتية فلاديمير ماباكوفسكي ؛ وثانيهم شاعر أوروبي هو الإسباني فيليبيكو لوركا ؛ وثالثهم شاعر أفريقي هو السنغالي ليوبولد سنيجور . والشعراء الثلاثة الباقون عرب ، هم - على التوالي زيارتهم لنيويورك - أدونيس والياني وأبو سنة .

وأما أساس اختيار هؤلاء الشعراء الستة فيقوم على وحدة الموضوع الذي عالجه في القصائد الست ، كما يقوم - بالنسبة للثلاثة غير العرب - على أنهم أبرز من زار نيويورك من أبناء لغاتهم من ناحية ، وأهم أبناء ثقافات متباينة من ناحية أخرى . ويقوم

الاختيار - بالنسبة للثلاثة العرب - على أنهم أبرز من عبر عن زيارته لنيويورك من أبناء العربية من جهة ، وأهم متباينو الآداب والموقف مع وحلة الثقافة من جهة أخرى . وإذا بدأ الاختيار متحيزاً للشعراء العرب بمحكم عددهم في هذه العينة غير العشوائية ، فذلك أمر مقصود ، أو هو الأساس في المقارنة ؛ ذلك لأن الدراسة عربية وموجهة لقارئ العربية . وإذا بدأ - بعد ذلك - أن أوجه المقارنة تتسع لمناقشة الكثير من الموضوعات ، فإن هذه الدراسة مستقصرة على جانبين أو موضوعين أساسيين هما : الحلفية الثقافية ، ونية القصيدة . ومن ثم سنضحي ابتداء بموضوع أساسي مهم هو الإيقاع أو موسيقى القصيدة . وسر ذلك أن أمانة أربع لغات مختلفة كتبت بها القصائد الست هي : الروسية والإسبانية والفرنسية والعربية . وبسبب الجهل باللغتين الأوليين كان لا مفر من اللجوء إلى لغة وسيطة ، ولكنها ليست الفرنسية التي لم نستطع العثور على النصين الروسى والإسباني فيها ، ولما هي الإنجليزية التي اخترناها وسيطاً ؛ وقد مددنا نفوذها إلى النص الفرنسي نفسه حتى لا نشغل أنفسنا بإيقاعه الموسيقي الداهم ، وقد ضحينا به ابتداء .

وقد كنت أحب أن أثبت نصوص القصائد الست في هذا السياق لولا أن هذه النصوص ، أو ثلاثاً منها على وجه التحديد ، تتميز بالطول المفرط . ومن ثم أكتفي بالإشارة إلى مصداقها^١ ولجأ أن تعمل المكتظفات منها - عبر الدراسة - على تقديم صورة موجزة لها . والنصوص الستة ترتبب نشرها هي :

- ١ - جسر بروكلين لماياكوفسكي (١٩٢٥) .
- ٢ - الشجر للوركا (١٩٤٠) .
- ٣ - نيويورك لسنيجور (١٩٥٦) .
- ٤ - قبر من أجل نيويورك لأدونيس (١٩٧١) .
- ٥ - فنان جنازى إلى نيويورك للياني (١٩٧٧) .
- ٦ - رؤية نيويورك لأبي سنة (١٩٨٢) .

وعند هذا الحد نستطيع أن نخشى مع الجانبين أو الموضوعين اللذين ستم عليها المقارنة النقدية .

أولاً - الحلفية الثقافية

يمثل زائر المكان الجديد - قسراً كان أو مدينة في قطر - أو الغريب - إلى استقبال المكان ومعايشته في ضوء ثقافته العامة ولخاصة عادة ، أي في ضوء الثقافة العامة - الموروثة والمكتسبة - التي يتبعها إليها بلده ولغته ، وكذلك في ضوء الثقافة الخاصة التي يحصلها لنفسه بنفسه . ومن خلال تفاعل الثقافتين تتشكل رؤية الزائر للمكان الجديد أو الغريب كما يتشكل موقفه منه . وكلما شعر هذا الزائر - بالمعنى عادة - بالفرقة في ذلك المكان ازدادت خلفيته الثقافية تيقظاً ؛ أي ازداد ظهور ثقافته العامة والخاصة ، وازداد

كما يمتد عتق الزواله -
أنسقي جسر بروكلين
سكراً بأجد ، نوالاً إلى الحياة .
ومثلاً بفقد الفنان الخائب عتبه الحادة الزواله
في لوحة للطراء بأحد المتاحف
أحلق في نيويورك خلال جسر بروكلين
من السماوات القوية الخاصة بالنجوم

هذا الموقف الثقافي الخاص نفسه لحصه ماياكوفسكي بعد ذلك في
بيت القصيد حين يقول :

إلى فخور بهذا البناء الممتد من الصلب
فقره بتمت رؤى وتصب -
هاهنا ككاشح من أجل البناء ،
لا من أجل الأسلوب
في نظام بسيط من الصواميل والصلب

ولكن هذا الإعجاب بنيويورك - المآزة المنعصية لم ينع
الشاعر من طرح ملاحظاته النقدية للحياة في المدينة في ضوء ثقافته
العامة التي تعد الاشتراكية جزءاً منها :

الحياة عند البعض بلا قلق
وعند البعض الآخر نباح طويل
من أجل سد الرق
ومن هذه القمة
كان العاطلون يقفرون في تهر
إلى مياه تهر المصنوع .

وإذا كان ماياكوفسكي قد عاش وتقل في مدن كبيرة
(موسكو وباريس) فلم توح له نيويورك بأنه في مدينة مختلفة كثيراً
عن موسكو أو باريس من حيث الضخامة والانتعاش ، بل لم
تشعره بالفرقة العنيفة التي عاناها لوركا القادم من الريف الأسباني
وملته الصغيرة ، ومنها عاصمة بلاده (مدريد) التي لم تكن
تتجاوز للمليون نسمة عندما زار نيويورك عام ١٩٢٩ ، أي بعد نحو
أربع سنوات من زيارة زميله الروسي .

في ذلك العام (١٩٢٩) صافر لوركا إلى أمريكا حيث التحق
بجامعة كولومبيا بنية دراسة اللغة الإنجليزية ، ولكنه سرعان ما هجر
الدراسة بعد أسابيع واحد ، لأنه لم يكن ميالاً إلى الانضمام في
دراسة ، فضلاً عن روحه القلقة التي جعلته أميل إلى التحرر من
كل قيد ، وطيسته الريفية التي ربطته بالطبيعة والغناء والحسية ،
وانطوائيته التي شدة إلى ثلاثية الحب والجنون والموت منذ أول
ديوان أصدره عام ١٩٢١ . فلا غربة إذن أن تسفر كل هذه
العناصر الثقافية العامة والخاصة عن وجهها في نيويورك ، وتستيقظ

انعكاسها على تحركاته ومواقفه ، وربما مال عتلت إلى المقارنة بين
المكان الذي جاء منه والمكان الذي يزوره ، وربما مال إلى الانبهار
بالمكان ، وربما رفض ذلك للمكان لا شعورياً ، وازداد تعلقاً بمكانه
الأصلي وحيناً إليه . وليس في ذلك كله أي تعميم ، فهذا
ما يكشف عنه جنس أدبي بأسره هو «أدب الرحلات» ، وهذا
ما تكشف عنه أيضاً القصائد الست موضوع دراستنا هنا .

هذه القصائد الست تكشف عن الدور البارز - إن لم يكن
الحاسم - الذي تلعبه الخلفية الثقافية للشاعر في تحديد رؤيته
لموضوعه وموقفه الفكري والعاطفي منه . وحتى لا تكون هذه
الخلفية مسألة مجردة ، فلنأخذ سنمتحن صحة الفرض السابق عن
طريق بعض العناصر المحددة التي يتم من خلالها تأثير الخلفية الثقافية
للشاعر على استجابته لموضوعه ، وتعبيره عن هذه الاستجابة .
وهذه العناصر المحددة هي : الرؤية الشعرية ، والموقف الفكري ،
والرموز الخاصة ، ثم نتناول كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة على
حدة :

(أ) الرؤية الشعرية :

لقد رأى ماياكوفسكي نيويورك من منظور «الحداثة» التي
كان يؤمن بها ، فقد كان مفتزناً بالمصر الحديث وما يمكن أن
يتدرج تحت من تقدم صناعي وإلى . وكان في ذلك كله من أشد
أنصار «المستقبلية» حاسة . وكانت «المستقبلية» Futurism
مذهباً أسسه عام ١٩٠٩ الإيطالي ماريني ، وتغنى أنصاره بالتقدم
العلمي والصناعي والحضاري (نسبة إلى الحضارة) والآلي ، ورأوا
في الآلة - بصفة خاصة - انتصاراً للإنسان على التخلف ،
وخلصاً من الإسراف العاطفي الرومانتيكي أو البرجوازي . وكان
شعارهم : «سوف نستغيث عن ضوء القمر»^(١) .

ونتيجة لهذا الموقف الثقافي الخاص عبر الشاعر عن إعجابه
الشديد بجسر بروكلين الذي دارت حوله القصيدة ، بل إنه أسقط
معالم نيويورك الأخرى ، وانحصر المدينة في ذلك الجسر الذي
افتتح عام ١٨٨٢ ، وكان يعد في عصره إحدى عجائب المتعة .

يقول ماياكوفسكي في صور متتالية ، معبرا عن الجسر من
خلال ذلك الموقف الثقافي الخاص :

مثلاً يدخل المؤمن الورع كنيسة

ويحتل الناس في زنتالة دير

عارية وبسيطة ،

أضغ قديمي بخواص

على جسر بروكلين ،

عند حلول غيبة الغروب الكئيب .

ومثلاً يقتحم الغازي مدينة تحولت إلى أطلال

وهو يعجل منها بما تمتد لوهته إلى أعلى

وإذا انتقلنا من هذه الرؤية الراضية لنيويورك عند لوركا إلى رؤية سنجر لها في قصيدته «نيويورك» ، طالتنا خلفية ثقافية غخظة ، ومن ثم رؤية شعرية غخظة كذلك . فسنجر نشأ في ظل ثقافة أفريقية توحد بين الإنسان والطبيعة ، وتمتد عناصر من عناصرها ، وتربطه بالإعراق والمذهب . ثم اكتسب سنجر ثقافة أوروبية - فرنسية يوجهه خاص - تفرق بين الأبيض والأسود ، ولكنها تدعو الأسود إلى اللويان والاندماج في الأبيض . وخرج سنجر من هذا التناقض بالمصالحة والتوفيق بين الأسود والأبيض ، وصار ذلك عنده موقفا فكريا عبر عنه في كتاباته التي أعقبت الحرب العالمية الثانية .

لقد زار سنجر نيويورك في مطالع الخمسينيات وقت تقافم المشكلة العنصرية في أمريكا كلها ، ورأها من منظور المثقف الأسود ، فقد سبقها إلى عقله وقلبه صور المظالم التي بلقها أبناء جلته بين طهرانيا ، لا لسبب إلا للونهم . ورأى في نيويورك - منذ البداية - صورتين متناقضتين مفرعتين : صورة الأبيض الذي أقام بناء ضخما من التاطعات والجسور ، ولكنه يفرغ قلبه من الرحمة والإنسانية ، وصورة الأسود الذي يعيش على العذاب - عذاب اللون - ولكنه يحمل قلبا كبيرا وكسيرا في آن واحد . وينقل سنجر هاتين الصورتين على سبيل المقارنة . ويبدأ بالصورة الأولى الهيمنة المتحكمة ، غطابا المدينة بقوله :

إن ضوئك أصغر مشرب بالخسرة مثل الكبريت
وأبراجك شاحبة (رؤوسها تصفق السماء)
والتاطعات تصد الزوابع بعضلاتها الصلبة
وطلائها الحجرى المتآكل .
ليس أكثر من أسبوعين على أرفصة مانهاتان
.. ثم تقصف عليك الحمى في نهاية الأسبوع الثالث
انقضاض الفهد .

أسبوعان بلا أثر ولا مرعى ، تساقط فيها
طيور الجرمية فجأة ،
تحت رماد البيوت .

ليس ثمة ضحكة ترسم على وجه طفل
يمكن أن أضح يده في يلى ،
ليس ثمة صدر أم . والسائقان مغطاة بالنابلون .
سائقان وهملور بلا عرق ولا رائحة .

ليس ثمة كلمة عطف لأن الألفاظ بلا شفاة
والقلوب الصناعية تشتري بالتد
... ليال من الأرق قضينا فيك يامانهاتان ،
وقا مغلب بالتيرون المغطاة ،

على حين تعوى أبواق السيارات طوال ساعات الراحة

في إحسانه ورويته للمدينة الكبيرة التي زارها وأقام فيها بعض الوقت . ولكنه رفضها في قصيدته هذه التي عنوانها باسم «الفجر» ، وهو اسم ذو دلالة بارزة في شعره ، من حيث تعبيره عن عشقه للمدينة ، وعناصر الحسية الفياضة ، فهو قد رأى نيويورك من منظور «الفجر» الذي كان يرى به ريف بلاده وطبيعتها السخية ، ولكن :

فجر نيويورك لثقة أربعة أعمدة من اللوح ،
واعصار من الحمام الأسود يخوض في المياه للثقة ،
فجر نيويورك ينوح عبر السلام الضخمة
باحثا بين الخوفا من الزهور البرية

للأسمى المرسوم
إن الفجر يقبل ولا يستقبله في الضم أحد
لأنه ليس ثمة صباح ولا رجاء ممكنان

بهذا الاستيلاء بعن لوركا رفضه لنيويورك . ولكن الرفض لا يدعوه إلى المقارنة بين نيويورك ومدين بلاده ، ولا يشعره بالحزن إلى وطنه ، وإنما يسرى في القصيدة من أوطا إلى آخرها من خلال التصوير التقدي والملاحظات الحادة ، كما رأينا في المطلع السابق . فالتفرد عند الشاعر تألى :

... في أسراب هاتجة
فتحرق الأطفال المشردين وتلهبهم
وأول الخارجين في الفجر يلهمون من الأعماق
أنه لن يكون ثمة فردوس ،
ولا حب طبيعي
إنهم يعرفون أنهم ذاهبون
إلى وحل الأرقام والقوانين
إلى أبواب غير قنية وعرق غير مشمر .

وتعنى رؤية الشاعر التقدي على هذا النحو حتى ينهى هذه القصيدة القصيرة بقوله :

إن الأطلال وألوان الصبح تلتفن الضوء
في تحد لأحياء فيه
تحد قوامه العلم المنبت الجلود .
وعبر الضواحي تربع الجموع الموزقة ،
كأنها تجت على التو من حطام سفينة دماء !

غير أن هذه الرؤية الراضية - أو التقدي على أقل تقدير - تعنى في طواياها الشعور بالغربة ، فالرفض تعبير عن الغربة ، وأساسا للحزن إلى الوطن ، حتى لو لم يأت التعبير عن هذا الحزن مباشرة . وإذا بدأ هذا الرفض أحاديذا بعد واحد فهذا هو بعد القصيدة الختائية - في الغالب - التي تعبر عن ذبلتات التجربة الواحدة في خيلة الشاعر .

ثم تطوى مياه البحارى مظاهر الحب الصحية
مثل جثث الأطفال على نير أصابه البيضاء .

وهكذا يطعن سنجور نيويورك في الصمم . فإنيأتان هي الجزيرة الكبيرة التي تقع فيها أغنى وأبرز معالم المدينة المملوكة جميعا للبيض . وفيها مركز التجارة والمال وأضخم الناطحات ، وفيها أيضا وسط المدينة . والصورة المضادة لها هي هارلم ، ذلك الحلى الأسود ، حى الزوج المشهور ، الذى يقع بين شارعى ١١٠ ، ١٥٥ شرق الشارع الخامس ونهر هارلم . وهذه الصورة المضادة يرسمها سنجور بإتجاه شديد في المقطع الثانى من قصيدته الطويلة :

رأيت هارلم تهجم بأصوات وألوان زينة

وروائح نفاذة

... رأيتهم يمدون العدة وقت الغروب لمهرجان الليل ،
والليل عندهى أصلى من النهار .

... هارلم يا هارلم ! رأيت هارلم يا هارلم !
نسبا يهب من الأرضة التي حرثها الأقدام العارية
وهي تتأوج ،

رأيت أمواج من الحرير ونهدا كرئيس الخراب ،

وبالهباء من الزنايق والأقنعة الخرافية

... رأيت الساء في المساء

تساقط منها زهور القطن

وأضجة الملائكة وريشات السحرة .

أصلى يا نيويورك ، أصلى إلى صوت المذكورة فيك

الذى قد من النحاس ،

صوت آلة الأوبوا فيك ، حزن دموعك المقهورة ،

التي تساقط بقعا كبيرة من الدم

أصلى إلى خلق قلبك اللدجورى . الآلى من بعيد ...

ومن تضاد صورتين يخرج الشاعر بحاصل التناقض ، فيحدو نيويورك بصورتها البيضاء إلى التلاقى مع صورتها السوداء والذوبان فيها :

دعى الدم الأسود يجري في دمك

حتى يمسح الصدا عن مفاصلك الصلبة

كأنه زيت الحماة

... حتى يعود ماكان في ظاير الزمان

ويتحقق الوحدة والوفاق

بين الأسد والثور والجمجمة .

ويربط الفكر بالعمل والأذن بالقلب

والإشارة باللمنى .

إنه لا يتأذى أبناء جلده إلى الثورة ، ولكنه يناهى نيويورك البيضاء إلى الرجوع للحق . ولأنه أسود كان منطقيا أن يرى نيويورك السوداء ، وأن يتعهمها ، وأن يعمل قضيتها ، وأن يدق ناقوس الخطر أمام مآثباتها العظام أهلها لأهل هارلم .

وإذا كانت رؤية الشعراء الثلاثة عتلى الثقافات نيويورك قد تابعت ، كما رأينا ، فقد توافقت كثيرا رؤية الشعراء الآخرين الثلاثة العرب ، واتحدت ، أو كانت أن تتحد مع رؤية لوركا السابقة ، أى الرضى . ولكن كيف كان هذا الاتحاد في الرؤية ؟ وكيف أفضى إلى الرضى ؟ لقد اجتمع الشعراء العرب الثلاثة - أدونيس والبياتى وأبو ستة - على رؤية نيويورك من منظور عربى واحد تقريبا . فما ذلك المنظور ؟

كان أدونيس أسبق الشعراء الثلاثة إلى زيارة نيويورك والكتابة عنها ، فقد زارها - كما يستدل من بيانه في آخر القصيدة - في ربيع ١٩٧١ ، وكتب القصيدة في «نيويورك» و«بكيفيا» في الفترة من ٢٥ آذار (مارس) إلى ١٥ أيار (مايو) من ذلك العام . وهو يقع رؤيته للمدينة على أساس أن نيويورك تمثل الحضارة الغربية الرأسمالية على وجه الأرض :

حضارة بأربعة أوجل ، كل جهة قتل وطريق إلى القتل ،
وفي المساعات آيين العرق .

ثم يستمر الشاعر فيقدم ما يمكن أن يسمى المعالم الجغرافية لنيويورك ، وهي هنا المعالم السياحية المشهورة ، ولكن من منظوره الخاص . فنيويورك عنده امرأة يمثلها تمثال الحرية :

في يد ترفع حرفة يسميها الحرية

ورق يسميه التاريخ ، وفي يد

تحقق طفلة اسمها الأرض .

وهي أيضا جسد بلون الأسفلت ، وجهها شبك مغلق ، لا يجيد الشاعر من يفتحه ، لا الشاعر وولت ويتان (ابن نيويورك في القرن الماضي) ولا جسر بروكلين الذى سبق أن استوقف ماياكوفسكى ، ويضج به مغاليل كثيرة . بل إن أدونيس لا يجد الجسر يصل بين ويتان وروك ستريت (حى المال بين الورقة - المشب إشارة إلى عنوان ديوان ويتان المشهور : أوراق من المشب) والورقة الدولار .

إن أدونيس هنا يرى نيويورك على هيئة لوحة يطوف بأبعادها . فهو يتنقل بعد ذلك إلى المعالم الأخرى المشهورة للوحة فيجعل منها مايشبه الجواهر التي يلمر حوبا ، أو مايشبه الإشارات أو المؤثرات التي تستدعى خزون الصور وورد الفعل عنده . فهو يتوقف عند ما يمكن أن يسمى - أو مايشبه هو في الواقع - محور «نيويورك» - هارلم - ويستمدى في توقفه نهر المصبون (أشهر أنهار المدينة الذى سبق أن استلهمه ماياكوفسكى خطأ) ويحملة صور البؤس التي ترتفع من حى الزوج (هارلم) . ومثلا وقع ماياكوفسكى في خطأ الخلط بين نهري المصبون والنهر الشرق حين صور انتحار الماطلين

وربما حجته هذه الخريطة عن الرؤية الحرة لنيويورك ، فهي تحكيها وتوجهها :

وأعترف : نيويورك ، لك في بلادى الرواق والسري ،
الكبرى والرأس . وكل شيء ليح : النهار والليل
حجر مكة وماء دجلة ...

ومع ذلك أيضا فهو دائم العودة إلى فكرة المرأة التي يمثل
نيويورك فيها :

امرأة من القش والسري يتأرجح بين الفراغ والفراغ

ولعل فكرة المدينة - المرأة التي سيطرت على رؤية الشاعر
لنيويورك قد حددت إلى درجة بعيدة هوية الشاعر وخلفيته
الثقافية ، فالمرأة هنا متاع كما هي في الثقافة العربية العامة ، وهي
أيضا هدف للنزوة والاحتكام كما هي في ثقافة الشاعر الخاصة .
وبالجغرافيا التي يتحرك عليها الشاعر فوق خريطة نيويورك وحولها ،
دائمة الجلبد للجغرافيا العربية ، ودائمة الاستعداد للمقارنة
والإدانة لكل من نيويورك والوطن العربي سواء بسواء . أما
الاستثناء الوحيد هنا فهو « هارلم » ، الحى الذى وجد فيه الشاعر
عوضه عن العطن والفساد مثلا فعل سنجور :

أنت المصحف المحو وجه نيويورك

أنت العاصف لتأخذها كالورقة وترمها

... هارلم ، نيويورك تحضر وأنت الساعة .

هذه أبيات تذكرنا على الفور بأبيات سنجور عن هارلم . أما
أدونيس فلهذه منيظ لكثير من مفردات التراث العربى في الحرية
والمساواة (على بن محمد صاحب ثورة الزنج ، والفرى ، وعروة
بن الورد وأبو الملاء المرى) مثلا هو منيظ لكثير من مفردات
التراث الإنسانى في الحرية والمساواة أيضا (ماركس ، ولينين ،
وماوتسى تونج ، وهوشى منه ، ولينكون ، وويليامز) ، وهو
يستجند بهؤلاء جميعا أن يهبوا لنجدة نيويورك التي تستعصى على
الإصلاح ، وتضطره إلى الخروج منها كما يخرج من سرير على حد
قوله ، والعودة إلى بيروت «ودرة الظلام والرمل» ليتوزع فيها بين
أحيائها وناسها .

وهكذا يمكن القول إن رؤية أدونيس لنيويورك كانت من
منظور عربى واضح ، وأنها استندت الخلفية الثقافية (العامة
والخاصة) للشاعر ، وأيقظتها . ومع ذلك يمكن القول أيضا إن
هذه الرؤية رافضة وهجائية ، وليست نقدية فحسب . وبذلك
تتشرك في سمة أساسية مع رؤية لوركا السابقة ، على الرغم من
اختلاف تناول والخلفية الثقافية كما تبين في هذا العرض .

لقد توقفتنا طويلا أمام قصيدة أدونيس هذه لمسيبين أساسين ؛
أولها أنها أطول القصائد الست موضوع هذه الدراسة إن لم تكن
أطول ماكتب من قصائد عن نيويورك ؛ والآثر أنها طرحت
الكثير من الرموز والمفردات الثقافية والشعرية التي سنجد لها صدى

من فوق جسر بروكلين (الذى يقع على النهر الشرقى لا المدسود)
وقع أدونيس هنا في الخطأ ذاته ، فعلى هارلم - من الناحية
الجغرافية - أقرب إلى النهر الشرقى منه إلى المدسود ، بل أقرب إلى
نهر هارلم ، الذى يصل بين النهرين الكبيرين اللذين يحتضنان
جزيرة مانهاتن . ولكن خطأ الشاعرين في النهاية ليس شعريا ولا
فادحا ، وهو خطأ الغرباء عموما .

ويتقل أدونيس إلى محور آخر في لوحة المدينة التي يراها بعينين
عربيتين ، ويسميه «نيويورك» ماديسون - بارك افينو -
هارلم . ومرة أخرى نجد المحور الذى صنعه لا علاقة جغرافية له
بخرطة المدينة . فشارعا ماديسون وبارك افينو المتوازيان جنوب
المترو الرئيسى (سنترال بارك) لا يصبان في حى هارلم (شرق
المترو) ، ولا يؤديان إليه مباشرة . ومرة أخرى أوقع الشاعر نفسه
في خطأ جغرافى بغير داع . ومن علم علينا أن يتابع رؤيته للمدينة من
واقع الجغرافيا الخاصة التي خلقها لها . فحمة علاقة بالبيع بين
مفردات محور اللوحة ، أو يمكن أن توجد علاقة بين الحى شارع في
نيويورك وحى هارلم على أساس اللون ، إذا أخذنا بروفة سنجور
السابقة ، أو على أساس التضاد كما رآه أدونيس . وفي هذا المحور -
على أية حال - يواجهنا عند أدونيس :

كسل يشبه العمل ، وعمل يشبه الكسل ..

القلوب محشوة إسفنجاً ،

والأيدي متفوخة قصباً .

ومن أكفاس القذارة وأقنعة الإمبريستيت ،

يعلم التاريخ روائح تتلى صفائح صفائح ...

ولو أن الشاعر ادخر «أقنعة الإمبريستيت» للمحور التالى :
«نيويورك» - وول ستريت - الشارع ١٢٥ - الشارع الخامس -
لكان أفضل ، لأن الإمبريستيت ، أعلى ناطحات المدينة ، تقع
على الشارع الخامس والشارع ١٣٤ . وفي ذلك المحور الأخير
تواجهنا نيويورك في رؤية تقوم على أسطورة ميلوديا اليونانية :

شيخ ميلودى يرتفع بين الكفن والكفن

سوق العيد من كل جنس . بشر يحون كالبائات

في الحظائق الزجاجية .

ومع ذلك لنيويورك تמיד الشاعر إلى بيروت ، وتحركه داخل
نيويورك وخارجها يبيده إلى خريطة بلاده التي تتعشى في رأسه ،
وتقيم صلة وثيقة بينها وبين خريطة نيويورك :

رأيت

الخريطة العربية فرسا تجر حروفها

والزمن ينهدل كالحرج نحو القبر

أو نحو الظل الأكثر صمته ، نحو النار المنطفئة ..

بالفوات وبالرعد ؛ فيصبح هذا الليل نهارا والأسود أبيض
والأصفر أحمر
والأبيض أسود
والأحمر أصفر
وطيور من نار وحديد ، تستأصل هذا الوجع الأكبر .

ومع ذلك فالشاعر - بعد هذه الصورة الجميلة التي لم يذكر
فيها تخال الحرية باسمه - يهيئ القصيدة برثاء مختل يؤكد فيه نبوءة
سفر الرؤيا :

أرأى للظوفان البشري المهزوم وكهان الميكمل .

وظلما كان القبر الذي رسمه أدونيس تقديريا يفهم ولا بين ،
كان القديس الجنائزي الذي خطه البياني . ولكن هذه الرؤية
البيانية للمدينة لا تستدعي شيئا من مقارنة أو شيئا من خلفية ثقافية
على نحو مباشر كما حدث مع أدونيس ؛ فالخلفية الثقافية تسرى
بعدها الخاص داخل القصيدة دون إفصاح أو تعبير مباشر ؛ ذلك
لأن الشاعر هنا يعلن رفضه - الذي سبق أن أعلنه مرارا -
للرأسمالية التي تمثلها نيويورك ، ويرى في هذه الرأسمالية عبودية
واستغلالا وقتلا .. كل ذلك يأتي في صورة جزئية فنية موحية ، مثل
صورة الوحش الذي يعد نقود الصرافين ، ولكن الشعور بالغربة
الذي يسرى داخل القصيدة أيضا ، أساسه الرؤية الرفضية التي
قابل بها لوكا وأدونيس نيويورك ، وأيقظت فيها كل عناصر
المهجم والنقد والتجريح والتجريم ، على العكس من ماياكوفسكي
الذي فنى على ليلاه إذا صح التعبير ، وسجور الذي طالب
بالدمج والتذويب بين نصفي المدينة ، الأبيض والأسود .

على هذا النحو من الرؤية الهجائية ، كتب أبو سنة قصيدته
«رؤية نيويورك» التي كتبها في ٢٤ مارس ١٩٨١ ؛ أي بعد نحو
أربع سنوات من قصيدة البياني ، وعشر سنوات من قصيدة
أدونيس ، كما كتبت بعد عودته من زيارة لأمريكا في الأشهر
الأخيرة من العام السابق على تاريخ الكتابة . ومنذ اللحظة التي
درجت فيها الطائفة على أرض المطار في نيويورك والشاعر يتأهب
للهجوم حتى قبل أن يرى المدينة ، في صورة ذهنية في الغالب :

توقفت وانفتح الفضاء

على جزيرة الرياح والصراخ والأصوات

مساحة شاسعة الأعماخ

من الزمان والمكان

وهذه نيويورك

نقرأ الطالع في النجوم

وهذه نيويورك

تتحد في الغيوم

ماكينة من الحديد والزجاج والأسلاك

واضحاً في القصيدتين العربيتين الأخريين . وسعود إلى هذه الرموز
والمفردات عند الحديث عن موضوع الرمز الخاصة في القصائد
الست .

وإذا كان أدونيس قد زار نيويورك في مطالع السبعينيات ،
فقد زارها البياني في خواتيمها تقريبا ؛ فبين القصيدتين نحو ست
سنوات ، كما يكشف عن ذلك تاريخ كتابة الأخيرة (٩ مارس
١٩٧٧) . وإذا كان أدونيس قد أقام في قصيدته السابقة قبرا
لنيويورك فدحا قبل عودته إلى بيروت ، فقد شاطره البياني وأقام
في قصيدته قداسا جنائزيا لها . وإذا كان القديس الجنائزي يعني
الصلاة على الميت بما يسكن روحه فقد قصد البياني - في مفارقة
من مفارقات الشعرية - أن يزعج روح المدينة التي علما مع زميله
ميتة .

نيويورك في رؤية البياني :

وحش حجري يتربع فوق الفولاذ المستون ،
بعين واحدة يرنو لليل المنقوب بطلقات رصاص ،
ينث في وجه الفجر دحانا ، ينشب في حلم الساعات
غفاله ، يتمطي فوق رخاء الأصوات المسحولة...

وهي وحش ينسج من:

.... عامورة في القرن العشرين

وسادوم

المجهول المعلوم

للأجساد البشرية في قلب الليل المهزوم .

ولكن الجغرافيا المكانية التي تحرك فيها البياني أضال بكثير من
جغرافيا الرؤية الأدونيسية إذا صح التعبير ؛ فهو لا يذكر في هذه
الجغرافيا الخاصة التي اصطلمها سوى ثلاثة معالم على وجه
التحديد ، وهي الشارع الخامس ، وهارلم ، وتختال الحرية .
وهذه المعالم أشبه بمحاوير الرؤية التي ترسم لوحة الوحش في مفتاح
القصيدة (تختال الحرية) والظلام (الشارع الخامس) وصراع
الألوان (هارلم) ويؤس الحياة التي أغرقها طرفان بشري مهزوم ،
لا يعرف الحب لأن (الحب دخان) ، والجنس «مأجور» ،
والجرعة بالندق ، و :

في نقطة ضوء «والث ويتمن»

ينبث عن أمريكا في أمريكا

من يكي بين غفاب هذا الوحش الضاري ، من ؟

إن الشاعر يرى ذلك الوحش الحجري (تختال الحرية)
الرائض قرب البحر ، يعد نقود الصرافين ويقرأ طالعهم في سفر
الرؤيا :

إعصار دموي يطفو فوق الكرة الأرضية ، مصحوبا

تستطيع أن تفتح ديوان «أوراق من العشب» في أي مكان فيه تقريباً وتجِد إشارة لفكرة وِتيان الأساسية عن الشاعر كصغير كوفي، «فإن نقطة انطلاق أي قارئ لوبيتان هي قصيدته: «أغنية نفس» (٣). وإذا كانت هذه القصيدة الطويلة التي تجمع بين الغنائية والمحمية قد امتلأت بكثير من صور الانعطاف والذوق، والسجاسة في التعبير، والإملال في التكرار، والتباهي الفارغ، فقد تضمنت مقدرة على متابعة التفاصيل الصغيرة بالحدة وتميز وِتيان في أفضل حالاته، وإحساساً بعمق الثقة بالنفس والوحدة (٤). وقد سبق أن درس باحث مصري، هو الدكتور هيد الوهاب المسيري، شعر وِتيان وكتب عنه رسالة دكتوراه قدمها إلى جامعة «ريجنز» في أمريكا. وفي هذه الرسالة خرج بأن وِتيان لم يكن في يوم من الأيام شاعراً إنسانياً كبيراً أو شاعراً ديموقراطياً، ولكنه كان في قرارة نفسه وشعره شاعراً معادياً للإنسانية والتاريخ والتقدم (٥).

وحتى إذا علمنا أدونيس في استنتاجه بوبيتان، فلا أحسب أن الشاعرين التاليين كانا حقيقتين في تقليد زميلها. فهل خلا الشعر الأمريكي وعلقت نيويورك من الشعراء حتى لم يبق سوى وِتيان؟ أليس في جيمس رسل لوروك، وروبرت فروست، وإدوارد باوند، وكيننجز، وكارولوس ويليامز، وروبرت لوروك، ولانغستون هيرز - على سبيل المثال - ما يبي بأغراض شعرنا حتى في رؤيتهم المحجاة الرافضة لنيويورك؟ ولكن الأمر - كما قلت - هو أن اسم وِتيان استقر في أذهان شعرائنا برومانيكيته وذاتية أكثرها استقر أي اسم آخر!

على أية حال، لقد مضى أبوسنة في رؤيته لنيويورك، فأضاف تماثل الحرية إلى الصورة التي رسمها للمدينة:

رأيتُه هناك عند نهر هندسون الحزين
مستسلماً لهذه التساللات
تطرحها العيون
..... رأيتُه يمشي من أسفل
ودمعة تلوح في العيون
..... تركته يرنو بلا مبالاة إلى النهر القديم
مطغياً كأنه يجم.

وبالرغم من أن تماثل الحرية - المرأة عند أدونيس وفي الواقع، والوحش عند البياتي - يربط في جزيرة الحرية الصغيرة داخل ميناء نيويورك، وداخل مصب الهندسون لاعتد الهندسون كما تصوره الشاعر، ولا يرنو إلى النهر القديم وإنما يرنو إلى البحر الواسع، فإن الشاعر لم يصف برؤيته هذه أي جديد لرؤية صاحبه السابقين، تماماً مثلاً لم يصف البياتي أي جديد إلى رؤية أدونيس. وبذلك تصبح رؤية الأخير أشبه بالرؤية الأم التي ربت رؤية الآخرين وأجارتها في ظلها على نحو أو آخر حتى مع اختلاف الرؤى الرئية في الصورة والتعبير، فالبياتي يرى نيويورك مدينة بلا

وحل الرغم من أن نيويورك قد حبستها المحاصرة الحديثة بسطة واسعة في التكنولوجيا ونهر التماثل من الطائفة الإحساس بانفتاح الفضاء، لا يتيح له من الاعتقال من بطن الطائفة إلى قلب المطار عن طريق أثريب لا يرى منه الفضاء، فمن الواضح أن الشاعر عامل هذه التكنولوجيا المتقدمة كما يعامل مطار القاهرة حين يحيط الفضاء بالسافر فيرد نزوله من الطائفة. ومع ذلك، أي مع انخفاء الفضاء، واستحالة رؤية نيويورك إلا بعد الخروج من المطار، وعدم محاولة الشاعر رؤية المدينة من أعلى قبل هبوط الطائفة، فالشاعر مستعد لهذه الرؤية الرافضة بإشاراته المتتالية حول جزيرة الرياح والصراخ.... الخ.

إن الشاعر لا يرى نيويورك تقرأ الطالع في النجوم فحسب - بما يذكرونا بصورة قديمة تماثل الحرية لطالعه في سفر الرؤيا عند البياتي - وإنما يراها أيضاً مأكينة ضخمة وتراكم من الأرقام فوق شاشة زرقاء، «ورى عند بابها الشروق مشرباً على شواطئ الغروب، فيوقف ذلك فيه خلفيته الثقافية»:

تفرخت عيون الشرقية الأعمى ما بين وجه البدر والشارق

ومثلاً استجد أدونيس بوالث وِتيان، ورآه البياتي يبحث عن أمريكا في أمريكا، نجد أبوسنة يسأل نيويورك عن شاعر الجزيرة القديم:

شاعر مهاتم والتخوم سألتها عن والث وِتيان العظم

ولكن الجواب سرعان ما ياتي مؤكداً أن شاعر المدينة لم يعد وِتيان، وإنما أصبح مأكينة عالية الزنبر، تخرج الأوراق المحضرة من فئة الدولار؛ مأكينة صرف الدولار هي شاعرة المدينة، والمدينة نفسها «مدينة القيامة»، وفي مثل مدينة القيامة هذه يقال له - والصورة جميلة هنا - إنها بناطحاتها الشاهقة:

..... محاولة

لله ذلك الفراغ بين الأرض والسما

ومع ذلك ينجده صوت «وِتيان العظيم» فيصبح له فكرة القيامة بأنها «فقط علامة». وكان وِتيان - هنا - هو عكاز الشاعر العربي، يظهر في التصايد الثلاث؛ يوقفه أدونيس ليسر إليه بالكثير مما رآه في مدبته، ويذكره البياتي، ويسأل عنه أبو سنة، وما أحسب ذلك الحرص المتكرر على وِتيان إلا جزءاً من الخلفية الثقافية العامة للشاعر العربي المعاصر، الذي استقر في وجدانه وذمته - من خلال التراجعات المبصرة والتصميمات الإعلامية - أن وِتيان شاعر إنساني عظيم. وما كان وِتيان على شيء من الإنسانية العظيمة، فشعره - بشهادة دارسيه من أمهات - ذاتي إلى أبعد حدود الذاتية التي هي تقيض الإنسانية. «ومع أنك

العدل الشعري من موقف فكري حتى لو كان هذا الموقف متناقضا أو مهزوزا .

وقد كان الموقف الفكري لماياكوفسكي واضحا منذ بدايه قصيدته حتى ان لا يعرف أن صاحبها سوفيي . فهو يستغل قصيدته بقوله :

أطلق يا كوليدج صيحة فرح !

لأننا أيضا لن أدر الكليات

عن الأشياء الجميلة

وليجمر وجهك عجيلا من مدحى

ليجمر وجهك احمرار رايتنا ،

مها كنت نخل

ولايات أمريكية متحدة

فهو هنا يخاطب كالفن كوليدج رئيس الولايات المتحدة (عن الحزب الجمهوري) في الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٨ ، أى رئيسها وقت زيارة الشاعر لنيويورك . وهو - أيضا - يعبر في الأبيات السابقة عن موقفه الفكري من حيث الهوية الوطنية (كشاعر سوفيي أسحر الرأية) والهوية الثقافية (كشاعر مستقبل معجب بمصر للندن) . وبهذا الموقف الفكري المحدد عبر الشاعر عن رؤيته للمدينة بغير رفض أو هجاء ، على العكس من لوركا الذى لم يكن رفضه تعبيرا عن موقف فكري محدد في الحقيقة ، بمقدار ما كان تعبيرا عن موقف عاطفي أقرب إلى موقف الرومانتيكيين من الطبيعة . فالموقف الفكري للوركا هنا - يرغم عدم وضوحه أو تحديده - يسرى في القصيدة كلها ، ويصبح مضادا لموقف ماياكوفسكي ، على الرغم من صلورهما معا عن فكر واحد هو الماركسية . ومع أن ماركسية لوركا كانت مختلطة في ذلك الوقت بالسيرالية إلى حد بالغ فقد كانتا - معا - مختلطتين برومانتيكية ريفية إذا صح التعبير . ومن هذا الخلط الذى قد يبدو غير متجانس رأى أمريكا ونيويورك . وربما تكشف عن ذلك الأبيات التالية من قصيدة أخرى له بعنوان «أفنية إلى والت ويتان» :
وهي قصيدة طويلة مهادج فيها ويتان المعجز ، ونرى عليه فيها انعطافه وشلوده الجنسى وإضاده للشباب . وفي خاتمتها قال مخاطبا ويتان :

فم ، فلا شيء باق

إن وقصة الجلود تهر الراعى .

وأفريكا تفرق نفسها في فيضان الآلات والدعوى

إلى أريد الريح القوية لأعظم البالي

أن تلتوى الزهور والكلمات من القبر

الذى تتمدد فيه ناعما ،

ولن يعلن صهي أسود

جبال ولا أمان ولا حب ولا حرية ، تمثل وجعا أكبر لظوان بشرى مهزوم . وأبوسة يراها مدينة آلات ورماس وأنغام لا تعرف الربيع ولا الشعر وتشرط على القيامة . وكل هذه رؤى خرجت - كما يفرج عنفوت الشاعر - من هجاء رؤية أدونيس المركبة والمستقيمة إذا صحح التعبير ، بلا أى جليلد أو إضافة سوى في الصور الجزئية .

إن الرؤى العربية الثلاث هنا ، تمثل الخلفية الثقافية العربية تحميلا صادقا إلى حد كبير . فهذه الخلفية تحيل - كما كشفت التفصائل الثلاث - إلى التعميم والتجريد ، وإعمال التفاصيل الصغيرة الوحيدة ، والوقوف عند العلامات الكبيرة الضخمة ، كأن بهم الشاعر الذى يزور نيويورك بالناطحات والشوارع الكبيرة وتمثال الحرية وهارلم وقرية جريتش وغيرها ، دون أن يلقى بالا إلى التفاصيل الصغيرة التى قد تقع عليها العين أو الحواس الأخرى ، فتضيق إلى رصيد الإنسان خيرة جديدة . وهذه الخلفية أيضا تحيل - كما حدث هنا - إلى الرومانتيكية ، كأن تصبح نيويورك مدينة خيئة فحسب ، يتحول فيها الشاعر مذكورا على النوام ، فإذا صدقت ذعره لم تصدق أنه مر بكل تلك المنصبات التى صورها ثم عاد سلبا ليكتب قصيدته ، أو كأن تصبح نيويورك هى «الشجى» الذى يعلق عليه جميع انفعالاته السلبية ، بل كأن تتجدد جليلة الحياة ، وتصبح نيويورك ذات بعد واحد سلبا - وهو الغالب - أو إعجابا أو هجاء أو مدحيا .

وعلى العكس من هذا كله كانت رؤية شاعر مثل ماياكوفسكي الذى تسلم برؤية واقعية لم تفرغه من المدينة الضخمة ، وإنما جعلته يتعامل مع هذه المدينة بصفتها تجربة حضارية حديثة لها مالمها وعليها ما عليها ، شأن أية تجربة حضارية حديثة أخرى ، في حين كان لوركا في رؤياه أقرب إلى شعرائنا من حيث الخلفية الثقافية . أما سنجر فكان في رؤياه لنيويورك وسطا بين ماياكوفسكي والأخرين مجتمعين . فهو لم يرفض لنيويورك على انفعالات شخصية سلبية ، وإنما تعامل معها كايين - بالتي لا بالمولد - لمدينة كبيرة ، ورأها في ضوء قضية محددة هي قضية الصراع بين الأبيض والأسود . والشعراء الثلاثة معا - ماياكوفسكي ولوركا وسنجر - لم يشغلهم كثيرا ما شغل شعرائنا من علامات المدينة وملامها الجغرافية والسياحية التى اتخذوها مداخل أساسية لرؤيتهم لها .

(ب) الموقف الفكري

يتبنى الموقف الفكري للشاعر إلى ثقافته الخاصة - أو خلفيته الثقافية الخاصة - أساسا ، وفي ضوء هذا الموقف يرى الموضوع أو الفكرة التى يعالجها في شعره . ولا يظهر موقف الشاعر الفكري على نحو مباشر في بيت أو صورة بالضرورة ، وإنما قد يسرى داخل عمله ولا يبين إلا للتلتمل لعمله . وفي الحالتين لا يمكن أن يخلو

البيش عابدى الذهب

حول حكم كوز الذرة (١)

إن لوركا يرفض مجتمع الآلات وعابدى الذهب ، ويفضل عليه مجتمع الطبيعة والعلاقات البسيطة المتحررة من قيود المال والاستغلال . وهذا هو موقفه الفكري كما تكشف عنه قصيدته « الفجر » ، التي يرى فيها نيويورك ملطخة من الجهات الأربع بالظلام والطين والنفث . وفي ضوء هذا الموقف الفكري قام رفضه الهجائي للمدينة /العلاقات ، لا للمدينة /الجغرافيا . ولكن الذى يطالع شعر لوركا الآخر - حتى في ديوانه « شاعر في نيويورك » - يشعر بأن صاحبه يعادى للمدينة الكبيرة ، ويميل إلى الطبيعة والريف . وهذا نفسه - في النهاية - موقف رومانيكى .

وعلى العكس من لوركا كان موقف سنجرور واقعي . وإذا كانا يشتركان في تعاطفهما القلبي مع الزوج ، وبغضها لأضرار الحضارة الحديثة كما تتمثل في المدينة الكبيرة ، فإن سنجرور يفتقر عن زميله بعد ذلك ولا يشاركه رومانيكيته . فهو لا يرفض نيويورك كما رفضها لوركا ، وإنما يرفض أن تكون نيويورك مساحة فناء لبني جنسه . وبعد الدواء الواقعي في ذوبان البيض والسود فيها ، فهو مدينة - كمشكلة لدولة كبيرة - تحتاج إلى الأسود حاجتها إلى الأبيض ، وتحتاج إلى الوحدة بين الفكر والعمل .

وعلى العكس أيضا من هذا الموقف الفكري الواقعي نجد موقف الشعراء العرب الثلاثة موقفا رومانيكيا تقليديا شيئا بموقف لوركا ، على الرغم من أن الشعراء الثلاثة قد تجاوزوا هذا الموقف في كثير من أشعارهم الأخرى . ولكن يبدو أن الشريان الرومانيكى الكامن في ثقافتنا كان أقوى من أن يضيّق عليه ، ولاسيما في حالة الغربة التي تستنفذ مثل هذا الشريان الكامن . وفي الوقت نفسه - أى مع تحرك هذا الشريان ونشاطه - تتحرك - أيضا - الحلفية أو الثقافة الخاصة للشاعر ، وهي ثقافة غذتها - بلا شك - شكوك كثيرة مضادة في مجال السياسة حول نيويورك التي تحتل أمريكا .

ليس المطلوب من الشاعر أن ينبر بما يراه ، سواء أكان ذلك نيويورك أم غيرها ، فهذا موقف رومانيكى كذلك ، وإنما المطلوب أن يتحرر من النظرة الضيقة أو الأحادية التي تتعامل مع المشهد على أساس أنه أبيض محض ، أو أسود محض . وليس على الشاعر جناح إذا تمسك بلذائته ، ولكن عليه أن يكون واقعيًا في نظرته أو رؤيته .

(ج) الرموز الخاصة

بعد الرمز يوجه عام عملية طبيعية في صنع الشعر شأنه في ذلك شأن إجازة والصورة والإيقاع . والمفرد من هذه العملية هو تبسيط أو « فك » التعقيد الذى يميز الفكر والتجربة عن طريق

التعويض بشئ « عن شئ » أو أشياء أخرى . ويستخدم الرمز بهذا المعنى إما منبهاً أو إشارة أو دعوة لعمل شئ ما . وهو - أيضا - وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة ، بل إنه يتردى دور « المشجب » الذى تعلق عليه الملقى والدلالات ، فضلا عن أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفى للتجربة موضوع التعبير الأدبي .

والرمز ينقسم عادة إلى نوعين :

- ١ - رمز عام أو شائع بين الناس ، مثل اليد المضمومة رمزا للقوة والتهديد بها ، والحمامة رمزا للسلام ، والتاج رمزا للسلطة ، والملاء رمزا للقهاء ، الخ .
- ٢ - رمز خاص غير شائع بين الناس ، ينقله الأديباء والشعراء ولا يمكن عزله عن السياق الذى جاء فيه . وهو يختلف - بهذه الصورة - من أديب أو شاعر إلى آخر ، مثل رمز « البطة » في مسرحية « البطة البرية » لإيسن ، الذى لا يظهر معناه إلا من خلال النص نفسه .

هذا النوع الأخير من الرمز هو الذى يهتما في هذا السياق ؛ لأنه مصدر مهم من مصادر « الصورة » في الشعر بصفة خاصة ؛ والصورة هي الجسر الذى يصل بين خيال الشاعر وخيال القارئ (٢).

غير أننا نلتقي في القصائد الست بثلاثة أنواع من الرموز الخاصة :

- ١ - الرمز البسيط الذى لا يكشف إلا عن معنى واحد محدد . ومن أمثله « لوحة العلداء بأحد التاحف » رمزا للعبادة في التصوير حين يحمل في المصور المبتدئ عند ماياكوفسكى ، و« الأعمدة الأربعة » عند لوركا رمزا للجهات الأربع ، و« حضارة بأربعة أرجل » رمز الحيوانية عند أدونيس (لهله) يقصد : بأربع أرجل ، لأن الرجل مؤنثة !) ، و« الوحش الرابض قرب البحر » رمز تمثال الحرية عند البياتى .
- ٢ - الرمز المركب الذى يكشف عن أكثر من معنى . ومن أمثله قول ماياكوفسكى :

إلى أحملقي في الجسر

مثلا يجمعني رجل من الإسكيمو

في قطار . وهو قاصر الفهم

فرجل الإسكيمو هنا رمز للبداية البعيد عن الحضارة الحديثة ، والقطار رمز هذه الحضارة . والحقيقة مع فتح الفهم تلقائيا هي رمز الدهشة كما هو معروف .

- ٣ - الرمز الثقافي الذى يحمل إشارات معينة من ثقافة الشاعر أو الثقافة العالمية . ومن أمثله قول سنجرور لنيويورك : « هذا أوان لآن والسلى » ، فآن والسلى هو الطعام الذى أنزله الله على بني إسرائيل في قبة الأبريين عاما التي قضوها تائهين في سيناء بعد خروجهم من مصر في الزمن القديم ؛ وقول

العالم الكبرى - بل في بعض مدن العالم الثالث - قطارات للاتفاق ، وبضها ظهر قبل قطارات نيويورك .

ويدون أن البياتي قد استواء هذا التقليد دون تمحيص فأورد في قصيدته نصا لبارتين بالإجليزية في مقطعين متاليين : يقول في أولها (رقم ٤) :

في FIFTH AVENUE ينطلي* النور

أى : في الشارع الخامس ينطلي* النور .

ثم يقول في للمقطع الآخر (رقم ٥)

TELL ME WHAT WAS THAT?

أى : قل لي ماذا كان ذلك ؟ وكان يجب وضع فاصلة بعد TELL ME حتى تصح الكتابة .

ولكن : هل كان البياتي في الحالتين بحاجة إلى هذا العبث الذي انفرد به شاعرنا بغير تبصر ؟ !

لقد كان البيوت غير عابث حين شحن الأبيات الأخيرة من قصيدته «الأرض الموات» (معلدرة لمن ترجموها بالأرض الحراب ١) بعبارات أربع لثلاث أجنبية ؟ فقد كان البياتي يقتضى مثل هذا الشحن اللغوي ، ولكن أدونيس والبياتي جاءا بما لم يأت به الأوائل .

ثانيا - بنية القصيدة

مها تمددت معاني بنية القصيدة فلا بد أن نلتفت عند نقطة جوهريّة ، هي وحدة نحو القصيدة وتابعتها نفسيا وعضويا . فكل قصيدة عالم خاص متميز بخطة ولقطة ، وعالم له متعلقه أو تتابعه الذاتي الخاص ، الذي يخلقها الشاعر وينتد . والوحدة التي تجمع بين أجزاء هذا العالم هي البنية . والمفروض في هذه البنية أن تقوم على التماسك والعضوية بين أجزائها المختلفة . ولكن قد تكون البنية في أظهر معانيها هي الميكانيك الخارجي للقصيدة ، أو هذا هو مظهرها الخارجي ، على حين يكون مظهرها الداخلي هو نسج القصيدة ، أى عناصر الإيقاع واللفظ والمجاز والعلاقات بينها ، بما يخلق الصور والرموز في النهاية .^(١)

والذي يهمننا في هذه المعاني هو معنى البنية كوحدة لتتابع القصيدة ونموها ، أى وحدة التلغيق الشعري ، وهي وحدة عضوية بغير شك ، مها انقلبت القصيدة من أشكال غائبة .

وهنا المعنى تواجها القصائد الست بنوعين من البنية الشعرية :

١ - البنية البسيطة ، أى وحدة التلغيق الشعري على نسق واحد ، كما في القصائد الغنائية القصيرة . وتمثلها هنا قصيدة «الفجر» للوركا وحدها ؛ فهذه القصيدة أشبه بنس شعري واحد ومركز . وقد ساعدنا على ذلك شكلها الغنائي القصير الذي انقلبت .

أودونيس «شيخ مينوزي يرفق بين الكتف والكتف» . فيمدوزا هي بطلة الأسطورة اليونانية التي كان الرجال يحولون إلى حجارة إذا نظروا في وجهها ، ثم نجح أحدتهم في أن يضع أمامها مرآة فظفرت في وجهها فتحوّلت في الحال إلى حجر ، وكذلك قول البياتي : «موسيقى تعلن عن عامورة في القرن العشرين وسادوم المجهول للعلوم» ، قصورة وسدوم هما المدينتان (الساميتان) اللتان دمرهما الله لفسادهما في الزمن القديم .

ومن للملاحظ أن لوركا وأباسته لم يستخدما سوى الرمز البسيط ، وأن أدونيس كان أكثر الشعراء الستة استخداما للرموز الثقافية في صورة حشد هائل للإحالات في التراث العالمي بوجه عام ، والنيويوركي والأمريكي بوجه خاص . ويدون هذا الشرح الوثير يتعذر على القارئ - عربيا أو غير عربى - أن يتابع القصيدة ، فبقيا عشرات من أسماء الأشخاص والمدن والمجامع والشوارع والمؤسسات الأمريكية التي تحتاج إلى قائمة لشرحها ، وتخل في الوقت نفسه رموزا من النوع الثالث الثقافي . ولكننا رموز من الكثرة المفرطة بحيث لم نتحملها القصيدة ، ولا كانت في الوقت نفسه - في حاجة إليها أصلا .

يقول أدونيس - على سبيل المثال - مخاطبا لنكون :

ولها أنظر إليك بين الرموز في واشنطن ، وأرى من يشبهك في جدارم ، أفكر : متى تحين فورك الآتية ؟ ويعلو صوئ : حرورو لنكون من يياض المرمز ...

والرمز هنا رمز تقابل لنكون الفصم المصنوع من المرمز الأبيض الذي يجلس وسط قاعة فسيحة للزوار مغطاة بالمرمز الأبيض أيضا في واشنطن العاصمة . ولكن كم قارئا يعرف هذه المعلومة ؟ !

وقد استعان أدونيس في قصيدته بنوع آخر من الرموز - جاراها فيها البياتي بعد ذلك - يتمثل في إيراد كلمات أو عبارات إنجليزية مثل قوله :

نيويورك SUBWAY + IBM آتيا من الوحل والجريمة ذاهبا إلى الوحل والجريمة

وكان الحروف العربية التي رسم بها الأسماء الإنجليزية الكثيرة للأشخاص والأماكن التي أوردتها قد فرغت فاضطر إلى الاحتفاظ لهاتين الكلمتين برسمها الإنجليزي ! والأولى اختصار لاسم شركة الأجهزة الحاسبة والآلات الكاتبة والالكترونية المشهورة اليوم ، والأخرى معناها قطار الأنفاق الكهربائي ، وكلاهما في نيويورك .

وإذا جاز الاحتفاظ برسم اسم الشركة السابق مختصرا كما هو فلا يجوز الاحتفاظ برسم الكلمة الأخرى التي كان من السهل ترجمتها ، لأنها ليست مقصورة على نيويورك كالأولى ؛ هي مدن

٢ - البنية المركزية ، أي وحدة التدفق الشعرى على نسق متعدد كما في القصائد الملحمية ؛ وتحتلها هنا القصائد الخمس الباقية ، مع تفاوت في الطول ؛ فهذه القصائد الخمس - ماعدا قصيدة جسر بروكلين - مكونة من قطاع أو لوحات مفصلة بأوراق تتراوح بين ثلاثة عند سنجور وأى ستة ، وعشرة عند أدونيس ، وأربعة عشر عند اليانكي .

أما قصيدة -جسر بروكلين- لمايكوفسكى فهي مركبة البنية ، على الرغم من استغنائها الشكل عن للقاطع واللوحات . فيعد أن وقف الشاعر على الجسر ، وراح يرى المدينة من خلاله ، ويلتقط التفاصيل للرحبة واحدة بعد الأخرى :

لم يعد سوى طيوف ساكنيا
تستلق وهج نواظله الساطع
والقطارات التي تجرى على قضبان مرفوعة فوق عمد
تتر بترودة
...والأشعة المارة من تحت الجسر
تبدو أصغر من اللهبائيس .

وفجأة وسط الترتيب ليريد من الصور أو التفاصيل يقول الشاعر :

لو أن نهاية العالم حلت
ومزلت الفوضى كوكبتا إربا ،
لما بقى سوى هذا الجسر ،
يرتفع عاليا من وسط هياو الدمار
وكما يعاد تركيب السحالي الضخمة الحقيقة ،
من العظام التي تفوق الإبر نمو
كيبا تسقم في المتاحف ،
سينجح عالم جيولوجيا العصور ،
في إعادة تركيب عالمنا الماض
من فوق هذا الجسر
وسوف يقول :

وهكذا يكون الشاعر قد مهد لدخول صوت آخر مع صوته عند منتصف القصيدة ، وعندئذ يسلمه الميكروفون إذاً، أصبح التعبير ، فيقول عالم الجيولوجيا هذا التعبير ، فيحدثنا عما كان من أمر ذلك الجسر ومديته ، ويرسم لنا لوحة من التاريخ والواقع المنثري في الحبال ، حتى يعزل إلى قرب نهاية القصيدة ، فيشير مرة أخرى إلى صاحبه الشاعر ، ويعد إليه الميكروفون لينهي القصيدة بقوله :

جسر بروكلين -

نسعم ...

ياله من شيء رائع !

وهكذا أيضا يسرى تدفق القصيدة على نحو طبيعي ، لاحاحه فيه إلى التقطيع والفقرات أو غيرها ، ولا يشعر قارئها بأى هبوط عند أى انتقال .

وأما القصائد الأربع الأخرى ذات الفقرات فأولها قصيدة سنجور ، التي يلعب فيها صوت الشاعر الدور الأوسع في التعبير ، ولكنه قسمها إلى ثلاثة مقاطع على أساس جملتي ، ظرفا صورتا نيويورك المتناقضتان (البيضاء فالسوداء) ، وحاصله التوفيق بين التناقض والمصالحة بينهما . وخلال ذلك تتدفق مقاطع القصيدة واحدا وراء الآخر دون نبؤ أو هبوط ، على العكس من المقاطع الثلاثة في قصيدة لى ستة ، التي لا يجتمعها سوى وحدة الموضوع ؛ فكل منها يمكن أن يكون قصيدة مكثفة بذاتها ، مستقلة بصوتها أيضا (شاعرة المدينة - مدينة القيامة - نصب الحرية) ، ويسهل فصل كل منها عن الأخرى . وربما - لهذا السبب - كان من الأفضل أن يأتى المقطع الثالث عمل الثاني (مدينة القيامة) الذي يصنع بهذا الترتيب المقترح ذروة مطلوبة في مثل هذه الحالة من استقلال المقاطع ، بدلا من الذروة المضادة التي يشعر بها القارئ ، ولاستدنياء الوحدة العضوية بين المقاطع .

أما قصيدة أدونيس المكونة من عشرة مقاطع متغايرة الطول فتشارك قصيدة لى ستة (أو بالأحرى تشاركها قصيدة لى ستة) في استقلال المقاطع واكتشافها الذاتي ، ولكنها تتميز بخاصية واضحة كذلك التي نأخذها المقاد من قبل على شعر شوقي حين يدل ترتيب الأبيات في إحدى قصائده . فالمقاطع العشرة في هذه القصيدة لا يربطها رابط حثية التسلسل ، كأن ينبع المقطع الواحد من سابقه ويؤدى بالضرورة إلى لاحقه ، كما في الدراما على سبيل المثال . وبذلك يمكن إحلال أى مقطع محل الآخر ، ويمكن إعادة ترتيب المقاطع على نحو عشوائي كما ترتب أوراق اللعب ، مع حلف المقطع الأخير الذي عاد فيه الشاعر إلى بيروت ، فلا يحدث أى خلل في بنية القصيدة .

وفضلاً عن هذه الخاصية السلبية في قصائد المقاطع هذه نجد خاصية أخرى أكثر سلبية في بنية القصيدة ، وتلك هي ما يمكن أن نسميه فالترثرة الشعرية التي لا تضيف إلى الجرى العام لتدفق القصيدة . ومن أمثلة البارزة استطراد الشاعر في المقطع السادس بغير داع يستدعي التدفق الشعرى . فيعد أن يطالب بتحرير لنكون من المرمر ، كما سبق أن أشرنا ، يطالب أهله - في الغالب - بأن يدعوهم يقرأ صاحب الزنج والأقن الذي قرأه ماركس ولينين وماو والتغرى .

... والتغرى ، ذلك الجنون

الساوى الذي أهل الأرض وسمح لها أن

تسكن بين الكلمة والإشارة . وأن يقرأ

ما كان يود أن يقرأه هوشى منه ، عروة بن الورد :

«نفس جسمى في جسم كثيرة...» ولم يعرف عروة

١١ ، لأنه في النهاية يتحرى لا يبتع من المقطع ١١ ولا يؤدي إلى المقطع ١٣ الذي يعود فيه الشاعر إلى تمثال الحرية ، ذلك الوحش الرافض قرب البحر .

والسبب في هاتين الحصلتين السليبتين مركب في الحقيقة ؛ أحد عناصره هو اللاتية التي غرق فيها شعراؤنا ، وأحد عناصره الأخرى هو الغنائية التي درج عليها شعرا ، وأخيرا يأتي عنصر الحيرة بالدراما ، وهي خبرة مازال ضعيفة في تراثنا الشعري المعاصر وفي أيدي شعرائنا المعاصرين . وأهم ما تطرعه هذه الحيرة على الشاعر هو دقة التصميم الواجبة في مثل هذه القصائد الطويلة التي يقطعها أصحابها عذريا وكيفما اتفق .

الخلاصة :

تخلص من هذه الدراسة المقارنة بين القصائد الست هنا إلى أن المدينة الكبيرة تجربة حضارية قبل أن تكون موضوعا للشعر أو النثر ، وهي تجربة تستدعي المعاشية قبل أن تستدعي المراقبة . كما تخلص إلى أن الشعراء الذين يفترون بالزيارة أو الإقامة في مدينة أجنبية يميلون عادة إلى مراقبة عطفيتهم الثقافية - عامة أو خاصة - والتوكل عليها عند تعاملهم مع هذه المدينة أو تلك ، فالمدنية الأجنبية تستفز فيهم تلك الحليقة الثقافية وتوقفها عند تعاملهم معها وكتابتهم عنها بوجه خاص ، وتؤثر عندئذ في رؤيتهم لها وموقفهم الفكري منها ، تماما مثلا تؤثر في مفردات التعبير ، سواء كانت هذه المفردات صورا أو رموزا . كما تخلص إلى أن شعرائنا بصفة خاصة ما يزالون يعاملون التجارب الحضارية - كالمدين الكبرى - بإحساس الرومانتيكي ذي البعد الواحد أو الرفض. المطلق بأنداب الطيبة . وتخلص كذلك إلى أن خبرة شعرائنا بالتفاصيل الصغيرة الموحية مازالت محدودة ، وأن خبرتهم الغنائية أو اللاتية قد أصبحت من الميمنة عليهم بحيث تربك خروجهم إلى نطاق الحيرة الموسوعية أو الدرامية بما تقتضيه من تصحيحات تقنية (ضنية) دقيقة ، وربما تؤدي إلى الكثير من التورطة التي نجدها في شعرائنا الحديثين . ولكن من المؤكد أن هذه كلها انعكاسات لحقيقتنا الثقافية التي تكبت فيها حرية الحركة ، كما تكبت فيها المرونة في الاستجابة .

البحر :

J. Gili, ed., *Loose, Penguin Books, London, 1960*, pp. 76-77.

نيويورك :

J. Read and C. Wake, eds., *Songster, Oxford University Press, Oxford, 1965*, pp. 151-157.

بغداد ، وربما يفرض أن يورد دمشق . بني حيث الصحراء كصف ثانية تشاكره حمل الموت . وترك لن يحب السقطيل جزوا من الشمس مقفوعا في دم غزالة كان يتادبا : حبيبي ا واطق مع الألفي ليكون بيته الأخير .

في هذا الموضع استطرد الشاعر بغير دواع مرتين : مرة عند التفرغ وأخرى عند هروء . وإذا جاز الاستطراد عند التفرغ لنداء تعريف الأجانب به مثلا ؛ فلا يجوز عند هروء ولا سيما بعد شطوة بيته المقتضية .

هاتان الخاصيتان ، خاصية اندماج الوحدة العضوية بين مقاطع القصيدة ، وخاصية التفرقة الشعرية ، تظهران أيضا في قصيدة الباني بين المقطع الأول ، والمقطع الأخير . فعل الرغم من قصر المقاطع الأربعة عشر هموما نجد من اليسير إبدال مقطع بمقطع ، وتقديم مقطع على آخر ، كما نجد من اليسير حذف بعض المقاطع نهائيا فلا يحدث أي خلل في بنية القصيدة . وإليك مثلا :

جبرلات وملوك مأجورون

من كل القافات ، برسم البيع ، هنا ، في أفلام

الجنس المنوع وفي إعلانات الصابون

١٤

ادفع دولارا ، تقبل إنسانا ، باسم القانون

١٥

لحن الشارع في هارلم

وجه عجز ، غشي ، عجز ، لائم .

نحت رماد الصيف الزمجي الراسل

١٦

سبيل تبحث عن ، وأنا أبحث عنها في الطولان

ضلت قدمي في أبراج الفولاذ المستون وضاع العنوان

١٧

الحب دخان

هذه خمسة مقاطع لا يؤدي كل منها للآخر ، ومن السهل أن نضع ١٢ محل ٨ ، ٩ محل ١١ ، ١٠ محل ٨ ، وهكذا من السهل أيضا - بترتيبها الراهن - أن نحذف المقطع ١٢ نهائيا فلا يأتي بعد

المواش :

(١) جسر وركن : W. Barnston, ed., *Modern European Poetry*, Barnston : Books, N. Y., 1970pp. 407-411.

- ibid., pp. 142-145. (1)
- ١٩٧١ ، ص : ٦٤٥ - ٦٧٣ .
 قناس جازي إلى نيويورك : ملكة السبلة اللياني ، دار العودة ، بيروت ،
 ١٩٧٩ ص : ٤٩ - ٥٦ .
 رؤية نيويورك : البحر موعداً لأني سة . مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص : ٦١ - ٦٧ .
- (٢) انظر مادة ولستابلية في :
 J. Shipley, A Dictionary of World Literature, Littlefield, Adams and Co., N. Y. 1968, pp. 189-190.
 Donald Barlow Souter, A Short History of American Poetry, A (٣)
 Dutton Paperback, N. Y., 1974, p. 141.
- (٤) انظر عرضاً مله الرسالة في كتابنا : قضايا ومسائل في الأدب والفن ، كتاب
 الإقناع والتأليف ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص : ١٣١ - ١٣٨ .
- (٥) J. Gill, op. cit., p. 88.
- (٦) راجع في هذا الموضوع :
- (٧) W. Irmacher, The Nature of Literature, Holt, Rinehart and
 Winston, Inc., N. Y., 1975, pp. 69-72.
 R. Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge and (٨)
 Kogan Paul, London, 1973, pp. 76-77 and 183-185.



المعى فى مرآة الترجمة الشخصية طه حسين وفيد مهتا

فندوى مالطى - دوجلاس

المقارنة نوع من الرؤيا . وتشتمل الرؤيا فى هذا البحث على مقارنة بين سريقتين ذاتيتين لكاتبين
ضرييرين ، هما طه حسين وفيد مهتا Ved Mehta .

يعتبر كتاب «الأيام» لعميد الأدب العربى من أنواع المؤلفات العربية المعاصرة^(١) . وتبع أهميته من
طبعته كأثر تاريخى واجتماعى ، ففلا عن أنه يعبر عن صراع شخص كفيف ، هو من أعظم المفكرين
والأدباء المعاصرين^(٢) .

أما فيد مهتا ، فهو كاتب هندى ينتمى إلى الهندوسية ، كف بصره فى طفولته ، ويعيش الآن فى
الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد ألف باللغة الإنجليزية أربعة عشر كتابا ، وصدرت ترجمته
الشخصية «فليدى» Vodi فى عام ١٩٨٢ . ويعتبر فيد مهتا من أشهر المؤلفين فى أمريكا^(٣) .

ولاشك فى أنه لا يوجد تأثير مباشر أو متبادل بين طه حسين وفيد مهتا ، فمن المؤكد أن طه حسين لم
يقرأ كتاب فيد مهتا الذى صدر سنة ١٩٨٢ ، والاحتمال بعيد أن تكون لفيد مهتا معرفة ما طه
حسين .

المقارنة بين تطورات ومؤسسات تاريخية ، دون حدوث أى تأثير
بينها .

وإذا لم يكن هدف المقال إيضاح التأثير ، فما الهدف لدينا
إذن؟ نرسم - فى الحقيقة - أنه من المفيد للنقد والأدب معا أن
يقارن باحث الأدب المقارن بين أدباء مختلفين (أو بين آداب
مختلفة) من مجموعات لغوية مختلفة ، للتساؤل عن كيفية
معالجهم الأدبية عندما يتناولون المسائل والقضايا نفسها .
وأحسب أن عملية المقارنة تخسر كثيرا إذا قامت بين كتب تختلف
فى شكلها ، أو جنسها الأدبى ، أو القضايا التى تتناولها . ويحتاج
الناقد - لكى تكون المقارنة مفيدة - إلى دراسة التوازيات على
مستوى التشابهات والاختلافات ، بحيث يكون الأدب المقارن
سياقا للقراءة والفهم .

فما المقارنة أو - بالأحرى - ما مفهوم الأدب المقارن فى هذا
البحث؟ يجب الإشارة منذ البداية إلى أنه ليس ضروريا أن يقوم
الأدب المقارن على التأثير والتأثر ، أى على مسألة صلة تاريخية
بين مؤلفين معينين ، فليست المسألة فى هذه الحالة مسألة تشتمل
على مجرد مفهوم للأدب المقارن أو حتى النقاد الذين يعتمد عليهم
الباحث ليثبت معناه الخاص^(٤) . إن المسألة مسألة منهجية
أساسية . وقد يتساءل المرء : هل من الواجب أن يظل النقد
الأدبى حبيس الإطار الفكرى والتاريخى لفلسفة القرن التاسع
عشر الوضعية؟ أم أن عليه أن يفيد من إنجازات المناهج النقدية
الأكية التى تسود العلوم الإنسانية فى القرن العشرين؟ ونجدد
الإشارة إلى أنه حتى علم التاريخ قد اقتبس منهج المقارنة من
خلال المجال المسى «التاريخ المقارن» ، ذلك الذى يبحث

تعميد خصائص الترجمة الشخصية نفسها ؛ وذلك لانه يمكننا أن نرى كلا النصين مرآة للعي . ويمكننا أن نرى أى نص بوصفه مرآة للمجتمع أو للذات . فعل النحو الذى يوضحه جابر عصفوري في دراسته الأساسية عن طه حسين كان طه حسين يمتلك روحا عميقة بهذه المسألة^(١) . لكن الترجمة الشخصية تمثل نوعا خاصا من المرآة ؛ لأن موضوعها هو المؤلف نفسه ، فيصبح النص في هذه الحالة مرآة تعكس المؤلف ، بحيث يكون مؤلف النص في الوقت نفسه كاتب النص وموضوعه .

وكلا النصين يتناول العمى على مستويين مختلفين ؛ أولها عمى المؤلف ، أى كاتب النص ؛ وثانيها عمى البطل أى موضوع النص . البطل مصاب بالعمى ، فالكتاب إذن حكاية رجل ضريح ، من ناحية ، ومن ناحية ثانية فإن هذا البطل الكفيف يتحرك من خلال رؤية مؤلف مصاب بالآفة نفسها ، أى أن ذات المؤلف هي ذات وموضوع في وقت واحد . ولا يقف كاتب الترجمة الشخصية الضريح عند حد الكتابة عن نفسه أو نظرائه ، بل إن بإمكانه أن يتقمص رجلا آخر بصيرا ، وفى كلا الحالتين نصيب إزاء موقف بشكل جزئيا من رؤية الترجمة الشخصية . وعا أن العمى يمثل محور النصين فهو - بدوره - بلى ضوئا على مرآة الترجمة الشخصية .

تقودنا مسألة رؤية الترجمة الشخصية إلى خاصية أخرى ، تتعلق بكون النصين يتيميان إلى فن القص (narrative) . فكتاب « قيدي » منقول إلينا من خلال ضمير المتكلم ؛ أما كتاب « الأيام » فهو منقول ، كما لاحظ عدد من النقاد ، من خلال ضمير الغائب^(٢) . وقد أوضح فيليب لوجون (Philippe Lejeune) في دراسته البارعة عن الترجمة الشخصية المسماة « ميثاق السيرة الذاتية » (Le Pacte Autobiographique) أن لدينا إمكانات عدة تتعلق بنوعية الراوى في السيرة الذاتية . وتمثل رواية الضمير الغائب واحدة من هذه الإمكانيات . وتتمثل القطعة المهمة في هذه الحالة في أن الظاهرة التي يسميها لوجون « ميثاق السيرة الذاتية » موجودة بلاشك في نص « الأيام » .

ونستطيع أن نقول إن أى طراز أدبي - قصصيا كان أو غير قصصى - يتألف من ميثاق مفقود بين المؤلف والقارئ . ويتعلق هذا الميثاق بنوعية الطراز بالذات - كالميثاق الروائي أو الميثاق التاريخي - على سبيل المثال .

ويشتمل ميثاق السيرة الذاتية على تماقذ ضمنى مؤداه أن المؤلف وبطل الرواية شخصية واحدة ، أيما كان الضمير الروائي في النص . ويتم عقد هذا الميثاق بطرائق عدة . ومن بين الطرائق التي يذكرها لوجون ، والمستخدمة عند طه حسين ، ثمة إشارات إلى اسم البطل (خصوصا عندما يكون الشخصية نفسها كالمؤلف) ، و ثمة إشارات إلى المعلومات الشخصية التي

عندما يقرأ قارئ كتابا في تراث ما - سواء كان واعيا أو غير واع - فهو يدركه من خلال سياق هذا التراث . وينبغي لوظيفة الأدب المقارن أن تفهم كتعبير خاص من القراءة « السياقية » التي تستغل أكثر من تراث واحد . بمعنى أننا نقرأ كلا من الكتائين في سياق الآخر ؛ فالنظر إلى كتاب واحد ببطيئا سياقا للثاني .

كيف نفهم إذن طه حسين وقيد مهتا من خلال هذه النظرية ؟ أولا ؛ يرتب على ما قلته أننا عن عملية المقارنة أنه ، كلما زاد عدد المسائل المشتركة بين النصين ، سهل النظر إلى الهجوم الخاصة للمؤلفين المختلفين وتراثها .

ومع « الأيام » و « قيدي » نحن إزاء عدة عناصر مشتركة : أولا ؛ يمثل كلا النصين ترجمتين شخصيتين . ثانيا ؛ كف بصركل من المؤلفين في أوائل عمره ؛ ولذلك يتناول كل منهما مسألة العمى على مستويات مختلفة . ثالثا ؛ وهذا عنصر يبدو أقل وضوحا ؛ ينتمى كلا الكتائين إلى العالم الثالث^(٣) .

ويقودنا هذا العنصر الأخير إلى نقاط مهمة ترتبط بالدراسات السائدة في الأدب العربي ، التي تقوم على مقارنته بالأدب الغربي عادة^(٤) ، وهو ما يمكن رده إلى سببين ؛ الأول يتعلق بقضية التأثير ؛ فالكثيرون يجمعون على أهمية دراسة تأثير الأدب الغربي في الأدب العربي ، وبخاصة في استعادة الأخير من الأجاس الأدبية التي سادت في الغرب . أما السبب الثاني فيتجسد في شهرة الأدب العربي ، والنظر إليه بوصفه نموذجيا يحتذى . وفى الحقيقة ، فإن ثمة ارتباطا بين السببين ؛ إذ توى عملية المقارنة إلى رغبة الباحث في إثبات أن الأدب المتأثر ند للأدب الذى أثر فيه، وهذا النوع من الدراسات مهم ومفيد ، لكنه ينتمى إلى مجال آخر .

وعندما نقوم بمقارنة بين مؤلفين من العالم الثالث نحصل على نتائج أكثر أهمية من النتائج التي نحصل عليها من المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي ؛ إذ تبرز قضية العلاقة بالغرب في معظم بلاد العالم الثالث التي تتمتع بتراث أدبي وحضارى طويل ، احتك بالحضارة الغربية وأدبها ، ومن ثم يعيش كتاب هذه البلاد ، ويكتبون ، في مجتمع يحيا صراما بين القديم أو التقليدى والحديث . ونحن نستطيع أن نقارن - على سبيل المثال - بين وجود التقليد في كلا النصين . وتعتمد هذه المقارنة إلى كيفية انكاس مسألة الحديث والتقليد ، والغرب والشرق ، في كلا النصين . وسوف نكتشف - من خلال تحليلنا - ارتباط هذين الموقفين - أى الحديث والتقليدى - بالعمى وأهميتها بالنسبة إليه .

لكن العمى يبدو ذا دلالة من حيث هو موقف للتعبير عن نفسية صراع الحديث والتقليدى ، كما أن له أهمية خاصة في

الجزء الثالث من «الأيام». ولقد سوف تعتبر الأجزاء الثلاثة ميدانا واحدا للمقارنة.

وقبل أن نبدأ التحليل ينبغي أن نوضح أن اهتمامنا ينحصر في النصين ذاتهما فحسب، بمعنى أننا لا نبحث عن واقع تاريخي ما في حياة مؤلفي الكتاين، بل إن ميداننا التحليل لا يفرق النص. وبالتالي فإن نتيجة البحث ليست تخمينات لواقع العمى في حياة الكتاين، بل تتضمن واقع العمى في النصين وأثره في تطورهما.

كتابة العمى.

لعل أهم سؤال نستطيع أن نطرحه بالنسبة إلى كتاين ضريرين هو السؤال الذي يرتبط بتوعية الكتابة (écriture) نفسها. وقد عرضت جانيت مالكونم Janet Malcolm كتاب «قيدى» قائلة: إن النص مكتوب من خلال نظرية «العمى الكامل»^(١٧). ما معنى الكتابة من خلال نظرية العمى؟ وبناء على ذلك ما الذي تقصد إليه عندما تتكلم عن كتابة العميان؟ فلنطرح هذا السؤال من وجهة نظر أخرى. كيف تختلف كتابة راو ضرير عن كتابة راو بصير؟ أى كيف يصور لنا الضرير عائلته الخاص؟ وكيف يستخدم أساليب الكتابة ومفاهيمها ليبلغ هذا الهدف^(١٨).

ونبدأ نقول إن كتابة العمى تتميز بمخاصة مؤداها أن المعرفة برمتها نجح. إتنا من خلال الحواس الابصرية، كالسمع واللمس والشم - على سبيل المثال. ومن الجدير بالذكر أن واحداً من التأثيرات الناتجة عن الاعتماد على الحواس الابصرية يتكون - أيضاً - من تغيير دور الإدراك الابصري نفسه. إن حضور الحواس الابصرية في النص لا يعنى - بالضرورة - أى ارتباط بالعمى؛ فمن الواضح - مثلاً - أن للبصريين يستخدمون أشكال الإدراك الابصرية مع الأشكال البصرية في الوقت نفسه. فلكي يرتبط استخدام المعرفة الابصرية بمعنى الراوى، يجب استخدام هذه المعرفة الابصرية بطريقة مفارقة لطريقة استخدام هذه المعرفة عند شخص مبصر. فالسمع - على سبيل المثال - يستخدم - أحياناً - بطريقة عادية وليس بوصفه وسيلة للتعين. وعندما يسمع الشخص حواراً ما ويرد عليه، يختلف هذا عن استخدام حاسة السمع لتعرف شئاً ما أو حتى شخص ما.

وعندما نقول إن معرفة العالم تشتمل على معرفة لا بصرية، نقصد استخدام الحواس - ما عدا البصر - لتعرف الأشخاص والأشياء. وإذا نظرنا مرة أخرى إلى ملاحظة جانيت مالكونم عن نص «قيدى» بأنه مكتوب من خلال نظرية «العمى الكامل» أدركنا أن هذه الملاحظة تقوم على استخدام ثابت لكتابة العمى؛ لأننا نشارك قيدي في اكتسابه اللابصري ليعته.

تتطابق مع ما نعرفه عن المؤلف، بمعنى أن المؤلف والبطل الرئيسى يتلانا الشخصية نفسها، بالرغم من وجود رواية القصير الغالب^(١٩).

وكما هو معروف، يتكون كتاب «الأيام» من ثلاثة أجزاء، نشرت في سنوات مختلفة، وقد طبع الجزء الأول سنة ١٩٢٦ والجزء الثانى سنة ١٩٤٠. أما الجزء الثالث فنشر أولاً مسلسلأ في مجلة وآخر ساعة سنة ١٩٥٥ ونشره في كتاب سنة ١٩٦٧^(٢٠). لكننا نزع من بالرغم من اختلاف تاريخ الطبع تمتلك الأجزاء الثلاثة من الكتاب استمراراً أدبياً يبدو واضحاً. ولا يرجع ذلك إلى طبيعة النص بوصفه سيرة ذاتية فحسب، بل يرجع - بالمثل - إلى المعاني الموجودة في النص نفسه. ونستطيع أن نصف الأجزاء بصورة عامة بأن نقول إن الجزء الأول يبحث البيئة الريفية، ويبحث الجزء الثانى البيئة الأضرمة، أما الجزء الثالث فيتناول الحياة الجامعية في مصر وفى الخارج. ويلاحظ الناقد مباشرة من هذا النظر السريع أن للنص تطوراً زمنياً، بمعنى أن النص يبدأ بطفولة البطل وينتهى به استأذا في الجامعة.

أما كتاب «قيدى» فيحكى لنا طفولة قيدي وتربيته. وهو البطل الرئيسى، حيث ترى في مدرسة داخلية للعميان، كان يتم فيها طوال يومه. وعلى هذا النمط يصور لنا الكتاب حياة قيدي وتعليمه الخاص، وتربيته الذى لقيه في هذه المدرسة ويصف الكتاب أيضاً زيارته - أثناء فترات معينة - لمائته وأخيراً مغادرته المدرسة.

والوالد قيدي طبيب هندوسى، درس في الغرب وأصبح واعياً، بوصفه موظفاً في إدارة الصحة العامة، بمشكلة العميان في القرى، أولئك الذى كانوا يعيشون - كما قال لابته - كالحويان الجريح، فأراد لهذا السبب الاستقلال الكامل لقيدى، بالرغم من عاهته. وبالإضافة إلى ذلك لم يكن اختياره هذه المدرسة عرضياً؛ فمدير المدرسة - هندي مسيحى - درس في أمريكا، فلابد في هذه الحالة من أن تكون معرفته الخاصة بالتدريس للمكفوفين «تقدمية»^(٢١).

وكانت هذه المدرسة مؤسسة خاصة بالمكفوفين يتألى. ولقد عاش قيدي في هذه البيئة طفلاً ضريراً غنياً وسط الأطفال الفقراء المكفوفين.

وكما هو واضح، فإن كتاب «قيدى» محصور في طفولة البطل؛ بينما تمتد سيرة طه حسين الشخصية من الطفولة إلى سن الكهولة والنضج. ولكي يتناول تحليلنا المعاني والأساليب المرتبطة بالعمى فلا مناص من أن نفحص الأجزاء الثلاثة - «الأيام». ولكي نقارن - مثلاً - بين الموقف من مسألة الغرب في النصين، أو بين تجربة كل من المؤلفين مع الكتابة البارزة للعميان، برايل Braille، يجب علينا أن نعد التحليل إلى

المكتوفين ، أى مدرسة العميان بالذات ، فيندعم - لذلك -
هذان النوعان من الانفاس . لكن التمييز بين الاثنين يظل ماثلاً .
فقد كان بإمكان قيدي أن يصف الحوادث في المدرسة بطريقة
حايدة . وقد استطاع أن يقول لنا - على سبيل المثال - إن
العلامة ، الأنسة ميرى ، عبرت الغرفة لتصل إلى مقعد طالب
آخر . لكننا نقرأ عرضاً عن ذلك « سمعت رجلى الأنسة ميرى
العاريتين ترتطبان وهى تمر إلى كرسي باران (Paran) »^(١٢) . وهذا
هو - فى الواقع - ما يكون كتابة العمى الثابتة فى نص
« قيدي » .

أما فى نص « الأيام » فلدنيا ظواهر متنوعة تختلف عن نص
« قيدي » . ويزداد تعقد هذا الأمر لأن كتابة العمى ليست
موجودة بالدرجة نفسها فى الأجزاء الثلاثة بكاملها ، لكننا
نستطيع أن نقول - بصورة عامة - إن نص طه حسين - على
عكس نص قيدي مهتا - لا يعطى الصدارة لكتابة العمى بل
يدفعها إلى الوراء .

إن كتابة العمى فى الجزء الأول من « الأيام » ضئيلة ،
بالرغم من أن الصبي - أو صاحبنا - الذى يمثل بطل « الأيام »
قد أصيب بالعمى ، وبالرغم من تمثله بأبى العلاء الميرى^(١٣) ،
أى بشخصية ضرير ؛ ذلك لأن طبيعة النص لا تدل - بشكل
ثابت - على كتابة العمى فى الجزء الأول . كما أننا نقرأ عن
« السائل » الذى وضع فى عيني الصبي فى الصفحات
الأولى^(١٤) . بمعنى أن للقارئ معرفة ما يكف بصر البطل . ولكن
يظل النص على مستوى ما نصا بصرياً ، إذا جاز لنا استخدام
هذا المصطلح ، أو على الأقل نصاً غير أعمى . فنحن نقرأ - على
سبيل المثال - وصفاً دقيقاً بصرياً لسيندا وهو فى طريقه إلى
الكتاب : « وكان منظر سيندا عجبا فى طريقه إلى الكتاب وإلى
البيت صباحاً ومساءً . كان ضحكاً بادناً ، وكانت دفتيه تزيد فى
ضخامته . وكان كما قدما ييسط ذراعيه على كفى رفيقه »^(١٥) .
إن الاختلاف بين « قيدي » و « الأيام » واضح .

لكن هذا لا يعنى عدم وجود أمثلة فى الجزء الأول من
« الأيام » تشير إلى أثر استخدام الحواس اللا بصرية ، ومن ثم
تقريب من كتابة العمى . وعندما يأخذ سيندا بيد الصبي - على
سبيل المثال - نقرأ : « فلما راع الصبي إلا شئ » فى يده غريب ،
ما أحس مثله قط ، عرض يترجرج ، ملؤه شعر تغور فيه
الأصابع . ذلك أن سيندا قد وضعت يد الصبي على لحية^(١٦) .
ويشبه هذا المثال طريقة قيدي التى سبقتها كتابة العمى ، ذلك
لأن البدء بوصف الشئ والاستغراق فى هذا الوصف ، ومن ثم
تعيينه ، يشير إلى حضور الحواس اللا بصرية . ومن هنا فإن هذا
المثال يكاد يكون شاذاً فى الجزء الأول من « الأيام » .

والمثال التالى يعد أكثر اقتراباً من استخدام الحواس
اللا بصرية . فعندما جلس الصبي فى حلقة شيخ .. إلى جانب
عمود من الرخام لمس فاحب ملاسته ونعمته .. « حينئذ تحنى

ومن أهم الحواس اللا بصرية المستخدمة فى الاستكشاف
الأعمى حاسة اللمس . ويستخدم النص اللمس - أولاً -
وسيلة من وسائل المعرفة الشخصية بالناس . وعلى سبيل
المثال ، عندما وصل قيدي إلى المدرسة ، لمسته أيد كثيرة مرحبة
به فكانت تدغدغه^(١٧) . وعندما تعرف ابنة مدير المدرسة
الطفلة التى كانت فى سريرها ، قادته والدتها إلى السرير ،
حيث « وضعت يدي فيه ولمست ساقي تركلان »^(١٨) . وحينما
دخل قاعة النوم للمرة الأولى لمس الأولاد^(١٩) .

ويمتد استخدام حاسة اللمس وسيلة إلى إدراك أشياء
أخرى . فعندما يصف قيدي - على سبيل المثال - الكتب
المستعملة فى المدرسة ، يصفها من خلال أحفظها . ولقد كان
لكتاب القصص المأخوذة عن الكتاب المقدس « غلاف ألمس
متين » ، يذكره - بمثل طول من الرخام »^(٢٠) . أما الكتاب
المدرسى للمرحلة الأولى فكان له « غلاف خشن من القماش »
بينما كان لكتاب الأساطير « غلاف نحيف من الكرتون »^(٢١) .

واستغلت المدرسة حاسة اللمس - أيضاً - بوصفها وسيلة
تعليمية . فقد عرف الأولاد - على سبيل المثال - أشكال
الحيوانات من خلال لمس لعب على شكل الحيوانات . ويصف
قيدي طيراً كـ « شئ » متفوش متفخ ، ومصنوع من
القماش^(٢٢) .

أما حاسة السمع فهى مستعملة للتعين ، بإحاطة نفسه
المستخدم فى حاسة اللمس ؛ بمعنى أنها موجودة كى تدل على
شخص ما أو على صفة شئ^(٢٣) . ولقد كان قيدي يعرف بوصول
مدير المدرسة من خلال معرفته طريقة مشية : « خطوات
يسيرة ، سر يمتدفع على الأرض العارية »^(٢٤) . وعندما تمارك
قيدي مع أحد الأولاد فى المدرسة عرف بوصوله ، لأنه سمع
« قدميه الجليدين ترتطبان بالسل »^(٢٥) . وعندما رجع قيدي إلى
بيته وجد نفسه فى المطبخ وهو يساعد أحد الخدم . وكان هذا
الخدم يفرق بلسانه ويمز رأسه . وعرف قيدي أن الخدام يمز
رأسه لأن الفرقة كانت ناجية الشال مرة ، وناحية العين
أخرى^(٢٦) .

وتتحدد أهمية الحواس اللا بصرية فى نص « قيدي » فى
وجودها على المستوى البصرى منها اختلفت زاوية نظرنا إليه ،
بمعنى أن النص يعطى الصدارة للمعرفة اللا بصرية ، حيث
تظهر فى أدق الأشياء الموصوفة ، فيحس القارئ مباشرة
بالعمى .

وتتقد كتابة العمى فى « قيدي » - أيضاً - إلى الانفاس فى
عالم المكتوفين أو فى العالم كما يذكره المكتوفون^(٢٧) . أو نتقدنا
- بالأحرى - إلى طريق الإدراك عند العميان كما يريد المؤلف أن
يتصوره القارئ . وتتضاءل الصدمة الأولى لهذا الإدراك الجديد
بسبب انفاس البطل - ومن ثم القارئ - اجتماعياً فى عالم

عالمه المأثري^(٣٨). فعندما يسمع صوتاً ما يعرف اتجاهه ومن ثم تظهر هذه المعرفة من خلال النص وأهيتها بالنسبة لإدراكه للأشياء. فالراوي يقول مثلاً :

« حتى إذا بلغ من هذه الطريق مكاناً بعينه سمع أحاديث مختلفة تأتيه من باب قد فتح عن شاله ، فعرف أنه سينصرف بعد خطوة أو خطوتين إلى الشمال ليصعد في السلم »^(٣٩) .
أو « دعاه صوت البناء إلى أن ينحرف نحو المين »^(٤٠) . حتى معرفته بالوقت كانت مرتبطة بالأذان^(٤١) .

ويقود هذا الاعتماد على حاسة السمع الفتي إلى الاهتمام بالأصوات . لقد كان واعياً بنوعية الأصوات واختلافها ، بحيث بدأ - مثلاً - يميز بين أصوات الشيخ في درس الفجر وأصوات الشيخ أنفسهم في درس الظهر^(٤٢) . حتى الظلمة في عالم الفتي كان لها « صوت »^(٤٣) . هذا الانعاس في الأصوات مستمر في كل من الجزء الثاني والجزء الثالث من « الأيام » . ولعل أهم مثال لملاقة الفتي الخاصة بالأم الأصوات هو « الصوت المذب » في الجزء الثالث . فهذا الصوت ، صوت المرأة التي سيتزوجها ، هو العنصر الذي يغير حياة الفتي أحسن تغيير ، ويساعده على أن يدرك الحياة بطريقة مختلفة^(٤٤) .

ولدينا - بالإضافة إلى حاسة السمع - أمثلة لحاسة اللمس . إذ يتكلم الراوي في الجزء الثاني عن « شوق » الفتي إلى صندوق عرفه في طفولته . أراد أن « يمس الصندوق ويحس عليه ويمسح بيده الصغيرة خشبة الأسس »^(٤٥) . ينبغي أن نقول بكل إنصاف إن علاقة هذا المثل بمسألة كتابة العمى علاقة متقدمة . فمن ناحية ، ليس اللمس مستخدماً لتعيين الصندوق . ومن الممكن أن توجد إرادة لمس الصندوق عند شخص مبصر . لكن من ناحية أخرى يقع هذا الوصف في عالم كتابة العمى بسبب الاستخدام الخاص لحاسة اللمس ، من حيث الارتباط بين البطل والصندوق ، مما يسمح لنا بأن نشعر بطريقة الإدراك لشخصية مكفوف .

والتعيين من خلال اللمس فعلاً موجود ، إذ نقراً - على سبيل المثال - عن أحد شيوخ الفتي :

« وقد عرف الصبي رجليه قبل أن يسمع صوته ، فقد أقبل على مكان درسه لأول مرة مهولاً كما تعود أن يمشي . ففتر بالصبي وكاد يسقط من عثرته ، ومست رجلاه العاريتان اللتان خشن جلداه يد الصبي فكادت تقطع »^(٤٦) .

نرى من هذا المثل وجود الحاسنتين معاً : اللمس والسمع . ولنتنظر بدقة في المثل ذاته نفسه وخصوصاً في قول الراوي « عرف الصبي رجليه قبل أن يسمع صوته » . مما يدل على أن جزءاً من أهمية الحكاية يتحدد في انعكاس الوضع الذي قد تعود عليه الفتي بالنسبة إلى حواسه . فعرفة رجل الشخص قبل صوته ليس أمراً عادياً لو افترضنا أن الصوت يكون عادة النوع الأول

وأن يمس أعمدة الأثر لم يرى أي كأمثلة هذا المسجد^(٤٧) . ويشتمل هذا المثل - فعلاً - على دفع المعرفة اللا بصرية إلى الأمام . وهو نموذج لطريقة استخدام المعرفة اللا بصرية في الجزء الأول من « الأيام » . فالمعرفة اللا بصرية لا تستعمل في هذه القصة لتعيين الشيء . إن الراوي يعلن أن العمى جالس بجانب « عمود من الرخام » قبل أن يفسر أنه لمس هذا العمود ، وقبل أن يعطينا إحساسه من خلال لمسه . فليست حاسة اللمس مستخدمة لكي يجزينا الراوي عن جلوس الصبي . إلى جانب العمود الرخامي . ويمثل هذا اللمس - بالإضافة إلى ذلك - أول إدراك لا بصرى في القطعة النصية الطويلة . فقد سبق في هذه القطعة - قبل ذكر اللمس - وصف طويل لدخول الصبي إلى الحلقة وشعوره بها .

إن استغلال الحواس اللا بصرية في نص الجزء الأول من « الأيام » يختلف اختلافاً أساسياً عن استغلالها في نص « قنديل » ، وذلك أنها لا تستخدم عادة لتعيين الأشخاص أو الأشياء . لا نزع - طبعاً - أن الحواس اللا بصرية ليست موجودة ، فأتملة السمع في النص كثيرة ؛ إذ يسمع الصبي صوت الشاعر^(٤٨) وأصوات النساء^(٤٩) والنهات^(٥٠) والقصص والأحداث^(٥١) . الخ . لكن المهم هو مغزى الحواس اللا بصرية أو دورها النصي بالنسبة إلى ما أهميته المعرفة اللا بصرية (أي . تعيين الأشخاص والأشياء - على سبيل المثال) .

ونستطيع أن نقول - نتيجة لذلك - إنه بالرغم من أن الجزء الأول من « الأيام » يدفع الإدراكات اللا بصرية أحياناً إلى الأمام ، وبالرغم من أنه يتناولها أحياناً على طريقة عمية ، فليس هذا ثابتاً أو متكرراً . أي أنه لا يسمح لنا بأن نزع أنه يمثل حقاً كتابة العمى .

إذا نظرنا إلى الجزء الثاني من « الأيام » أدركنا أنه يمثل ، بلا شك ، المستوى الأعظم لكتابة العمى في النص . ونستطيع أن نقول إن الكتابة قد أصبحت في الجزء الثاني كتابة عمى بدرجة أكبر ، بمعنى أن نوعية النص تغيرت بحيث يجد القارئ نفسه منقسماً في عالم أقرب إلى عالم المكفوفين ، وهو ما لم يتعود عليه في الجزء الأول .

وجدير بالذكر أن الصفحة الأولى من الجزء الثاني تقدم معرفة الفتي ببيته من خلال حواسه اللا بصرية :

« فإذا تجاوز هذا الباب أحسني عن يمينه حراً خفيفاً يبلغ صفحة وجهه الخفي ، ودخاناً خفيفاً ينداعب خياشيمه . وأحس من شاله صوتاً غريباً يبلغ سمعه ويثير في نفسه شيئاً من العجب »^(٥٢) .

وعرف بعد ذلك أن هذا الصوت « قرقره الشيشة »^(٥٣) وبدأ الفتي يستخدم هذه الأشياء التي يمسها دلائل على واقع

ولذلك يختلف نمط نص طه حسين عن كتابة فريد مهتا الأعمى . فالأخير يدل على معرفة كاملة ببيئته عندما يشير دائماً إلى قدرته على استخدام الحواس الابصرية لتعرف الأشخاص والأشياء . ويطلق فريد مهتا في كتابه وهم العالم المتأمسك ؛ بمعنى أننا عندما نعلم أنفسنا إلى النص وإلى تعرف الدنيا من خلال الحواس الابصرية ؛ يظهر العالم في النص متأمسكاً ، وتضلنا المعرفة النهائية من خلال الراوى الضعيف وحواسه .

ولكن التأمسك الذى يخلفه فريد مهتا يشتمل على العمى الكامل من خلال كتابة العمى الثابتة . ويتمثل أثر نص فريد مهتا المدهش في إرغامه القارئ على المواجهة المباشرة لعالم المكفوف ، بوصفه عالماً يختلف اختلافاً أساسياً عن عالم القارئ . ويمكننا أن نزع أن فريد مهتا - بواسطة دفع كتابة العمى إلى الأمام - قد دفع العمى إلى الأمام ، من حيث هو - أى العمى - عالم مدرّك متميز .

أما نص طه حسين فيبدو من وجهات نظر عدة بعيداً عن هذه الظواهر . وقد أشرنا إلى أن كتابة العمى لم تكن واقعة في مقدمة النص ، خصوصاً في الجزء الأول لـ « الأيام » ؛ بمعنى أن القارئ لا ينفس مباشرة في العالم المدرّك للعميان . أما في الجزء الثانى ، فيزداد مثل هذا الانغراس ، مما يدل - أولاً - على أن كتابة العمى - التى مثلت أسلوباً ثابتاً في نص فريد مهتا - تمثل عند طه حسين - على العكس - وسيلة أدبية يقوم بها الكاتب ، وتمنحه الصدارة في أجزاء معينة من النص فقط . ويشير استخدام كتابة العمى بدرجة أكبر في الجزء الثانى من « الأيام » إلى وجود البطل في بيئة جديدة يجب عليه أن يتعود عليها ويتعرف أشياءها وأعماط الحياة فيها .

ونستطيع أن نقول إن نص فريد مهتا وإع يرادة تصوير العالم من خلال حواس الراوى الضعيف ؛ ولهذا يبدو - إلى حد ما - محبوساً في سجنه الأسلوبى ؛ بينما يظهر نص طه حسين وكأنه أكثر حرية بالنسبة إلى معالجة كتابة العمى بوصفها وسيلة أدبية ؛ وذلك لأنه ليس مهتا بالدرجة نفسها بالتصوير الثابت للعالم المدرّك . ويحرره ذلك فيمكنه من التلاعب بهذه العناصر الإدراكية ، ومن ثم خلق بلاغته العمى .

وعندما نقارن بين نص طه حسين ونص فريد مهتا نلاحظ أن نص طه حسين يتجنب هذه الناحية للعمى - كما تعلم مدرّك وتميز - على الأقل لمدة غير قصيرة . لكن هذا العنصر ليس العنصر الوحيد الذى يتاوله المؤلفان . وكما سنوضح من خلال تحليل العناصر الأخرى ، سنجد أن طه حسين يدفع بموضوع ما إلى الأمام ، بينما يفعل فريد مهتا العكس .

العمى والألم

وكاتبة العمى تمثل عنصراً واحداً فقط من العناصر المتعلقة بالعمى في النصين موضوع الدراسة . وإذا رجعنا إلى

من المعرفة للبطل الضعيف . وتمثل هذه القطعة النصية الشاذة مثلاً لكتابة العمى وتدل في الوقت نفسه على الأهمية العامة للنص من حيث هو وسيلة لتعريف الأشخاص والأشياء لدى الفقى المكفوف .

لكن طه حسين يجاوز في نصه دفع الأصوات إلى الأمام كوسائل للمعرفة والتعريف . إن استخدامهما أسلوبياً يدل أحياناً على نوع من الصورة البلاغية التى تمثل - بدوره - استغلالاً لكتابة العمى في النص . ونجد مثلاً بارعاً لهذه الظاهرة في الجزء الثانى ؛ إذ نقرأ عن وصول شخص ما : « ويد هذا الصوت تفرع الباب وعصاه تفرع الأرض »^(٤٥) .

هذه الأداة البلاغية هي - في الحقيقة - استارة مكتبة ؛ وتتكون في هذا النص من استهلاك الصوت دلالة على الشخص . فالصوت لا يمكنه أن يمتلك يداً أو عصا ؛ بل يمتلكها صاحب الصوت فقط .

تدعى هذه الاستارة المكتبة إلى نقطتين ؛ أولاًهما : لدينا المعنى المجازى الذى يعبر الصوت من خلاله عن الشخصية . ثانياً : لدينا المعنى الحرفى الذى يدل - بدوره - على انفصال الصوت كصفة عن الشخص . ويجوز ، بناء على ذلك ، للصوت ألا يعتمد نصياً إلا على نفسه ، ومن ثم لا يتعلق - كما تعودنا - بالشخص المناسب ؛ مما يتيح لنا أن نتكلم عن وجود ما يمكن تسميته ببلاغة العمى في نص طه حسين ؛ وهى التى تعتمد على بلاغة الوصف لسبين ؛ يرجع السبب الأول منها إلى أن هذه الصور البلاغية تستغل أهمية الحواس الابصرية للوصف ؛ ويرتبط السبب الثانى بتركيب هذه الصور البلاغية ، على أساس غيبة الوصف والتعريف البصرى .

لقد أوردنا مثلاً لهذه الظاهرة مع « الصوت العذب » الذى يستخدم - أحياناً في النص - ليدل على شخصية أثرت كثيراً في حياة البطل . لكن العلاقة بين الصوت وصاحبه لا تتحدد لنا إلا بعد جزء غير قصير من النص^(٤٦) .

ويساعدنا هذا المثال - والمثال السابق عن الصوت الذى قرعت يده الباب - على إدراك العالم الابصرى . لكنها يحولان إدراكنا أيضاً إلى وجهة أخرى معينة ؛ لأننا نحس من خلال « عينى بعضى المؤلف بانفاه معرفتنا الكاملة ببيئته . ونذكر هذه البنية كخصائص جزئية ؛ إذ يجرّد الراوى الأشخاص - من وجهة نظر ما - من صفاتهم ، عندما يتكلم عن الأصوات بطريقة منفصلة . ويذكرنا - عندما يشير الراوى إلى صفة وليس إلى شخص - بإدراكه وعمرته المخلوذة بسبب عاهته . ويشتمل هذا الإدراك على بعض صفات الشخص . ونحس - من خلال هذه الأمثلة التى يضاف إليها المثال عن الرجل الذى عرف وجلاه قبل سماع صوته - أننا إزاء إدراك غير كامل أو محدود ، أو - بعبارة أخرى - نرغماً ببلاغة طه حسين للمكفوف على مواجهة العمى بوصفه نقصاً .

مثال إضافي فقط. يتضمن هذا المثال تأملًا طويلًا^(٣٧) عن العنى، يدور في الجزء الثالث. يقول الراوى متحدثًا عن البطل إن العاهة «كانت تؤذيه في دخيلة نفسه وأعياق ضميره... كانت أشبه شيء بالشیطان الماكرو... الذى يخرج الإنسان فجأة» «فبنيبى يبيض الأذى» «وكان يذكر كلام أبى العلاء حينًا قال «إن العنى عورة»^(٣٨).

لا يحتاج هذه الأمثلة إلى تعليق كبير بالنسبة إلى العنصر الذى نتم به الآن وهو الألم. وصلة الألم الجسدى لآفة في «الأيام»، لكن الألم النفساني يمثل عنصراً من أهم العناصر القارة في الأجزاء الثلاثة. ويرتبط هذا النوع من الألم بالعنى وينقله القاص إلينا من خلال التمثل بأبى العلاء. ويبلغ هذا الاهتمام بالألم ذروته في الجزء الثالث مع التأمل الطويل عن العنى الذى ذكرته سابقاً. ولا يشجب هذا الإحساس بالعنى وما يليه من ألم إلا في نهاية الجزء الثالث بـ «الصوت العذب» للفنائة التى يتزوجها^(٣٩).

ونلاحظ أن الراوى لا يتجنب واقع الألم المرتبط بعاهة العنى، بل يقدمه بصورة مباشرة إلى القارئ. لكن الأمر عند قئدى على العكس من ذلك؛ إذ لدينا تقريباً ظاهرة منافية. وعندما نلقى بالبطل الصغرىيلو عالمه سهيلاً، إذ نراه وهو يكشف الدنيا مع زملائه في المدرسة، حيث يتعلم ارتداء الملابس والحياطة على سبيل المثال^(٤٠). ويبدو انتقاله إلى المدرسة خالياً من أية مشاعر مؤلمة؛ فهو يحاط بأهبة والعناية في البيت وفي المدرسة. وهو لإحساس يميزه في المدرسة الشعور بكونه غنياً، فلا يشفق عليه القارئ حينما يحس - على سبيل المثال - الملابس الخشنة لزملائه الفقراء^(٤١). ويتدعى شعور القارئ بهذا الجو مع استخدام ألقاب التبادل التى تشير إلى الحب. لكن الألم - مع ذلك - يدخل النص تدريجياً، فالألم والصعوبة يظهران من خلال حوادث معينة.

تحاول زوجة مدير المدرسة أن تعلم قئدى طريقة الأكل بالملقة بدلاً من يديه. ولم يكن هذا سهلاً؛ إذ كان الطعام يسقط على المائدة. وإذا بالمرق يسيل عليه «وعلى مفرش المائدة وأحياناً على زوجة المدير، تلك التى أعدت له عندئذ مائدة بعيدة عن مائدة العائلة، فأخذ يأكل وسجداً. لكنه تعود - في النهاية - الأكل بالأدوات»^(٤٢). وتشبه هذه القصة، كما هو واضح، معاناة طه حسين مع الأكل، لكن هناك اختلافاً بين الحادئين؛ فمكابه طه حسين لا تشير فحسب إلى تكيف شديد بالإدم، ولكن إلى إحساس مستمر بالهزلة النفسانية؛ بينما تشير قصة قئدى إلى صعوبة مؤقتة على طريق التكيف سريعاً ما تزول. ولكنها - بالرغم من ذلك - إشارة من الإشارات الأولى في النص إلى صعوبة تكيف الضيرير مع سلوك المبصرين وعالمهم.

مفهوم المرأة وارتباطها بالعنى، أدركنا أن هذا العنصر يدل على طبيعة الترجمة الشخصية من حيث هى كتابة، ومن حيث هى مرآة تعكس - في هذه الحالة - المؤلف الضيرير. لكن ماذا عن بطل الترجمة نفسه؟ وما أثر العاهة عليه وكيف يتفاعل معها؟

لاشك في أن هناك موقعاً مهماً جداً بالنسبة لهذا الموضوع في كلا السبترين معو الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية، ومن ثم الغضب. لكن تناول النصين لهذا العنصر يختلف اختلافاً أساسياً؛ فبينما دفع طه حسين كتابة العنى إلى الوراء، فقد دفع عنصر الألم إلى الأمام. أما قئدى مهتماً، فالعكس، بمعنى أنه دفع كتابة العنى إلى الأمام لكنه دفع عنصر الألم إلى الخلف. يحكى لنا الراوى في بداية الجزء الأول من «الأيام» قصة الصبي المشهور وهو يتناول الطعام مع عائلته. أراد أن يجرب الأكل «بكتفا يديه» فضحك إخوته وأما أمه فأجهشت بالبكاء. وأما أبوه فقال في صوت هادئ حزين: ما هكنا تؤخذ اللقمة يا بنى. أما هو فلم يعرف كيف قضى ليته^(٤٣).

فهذه القصة تقدم - بطريق مدلل - المهانة والألم المرتبطين بعاهة العنى. ونكتشف عمق الألم عند الفتى عندما يقول الراوى إنه «لم يعرف كيف قضى ليته». ونلاحظ من هذه الحكاية نوعين من الألم؛ الأول هو ألم الضيرير الذى ينبع من إحساسه بأنه غير قادر على شيء عادى كالأكل. أما الألم الثانى فينبع من العزلة. ونتيجة لهذا الحادث حرم الفتى «على نفسه ألواناً من الطعام» «كما أخذ يأكل أحياناً وفي حجرة خاصة»^(٤٤)، بمعنى أن الفتى اعتزل الناس.

وتأتى هذه الحكاية أيضاً في الموضع النصى الذى يبدأ الفتى فيه باقتل أبى العلاء المرى^(٤٥)، الشاعر الجبائى الذى عرف عنه الشعور بالمرارة واعتزال حياة الناس. وهو ما يستمر - بالإضافة إلى ذلك - خلال الأجزاء الثلاثة للنص. ونجد أيضاً في الصفحات الأولى للجزء الأول حديث الراوى عن ذلك «السائل» الذى كان يوضع في صفي الصبي والمطلمين^(٤٦) و«يؤذيه»^(٤٧)؛ أى أن الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية يظهر «بدءاً» من الصفحات الأولى للجزء الأول من «الأيام»؛ بحيث يشكل الجو العام الذى نكتشف من خلاله بقية الكتاب.

لكن وحى الفتى بهذه العاهة وألمها لا ينحصر في الجزء الأول من «الأيام»؛ إذ نجد واضحاً في الجزء الثالث. فعندما يتأديه أحد المحتجين في الأثرر هاتفاً: «أقبل يا عسى»، ونجيباً للذكر هذه الآفة محضره. وكان يقدر ذلك وإن كان لم ينس قط آفته ولم يشغل قط عن ذكرها^(٤٨). وهى تمثل حقاً شيئاً مستمراً في حياته: «وكان يستحي أن يتحدث الناس عنها إليه، وما أكثر ما كانوا يقولون»^(٤٩). وتستطيع فعلاً أن نسرسل في الكلام عن هذه الظاهرة. لكننا سنحصر الأمثلة في

ملونة ؟ قال : « لا » . فسألته ثانية : « هل لديك صور برايل ملونة ؟ » فاجاب « طبعاً » .^(١١)

وتقوم أهمية هذا المثال على إبراز علاقة قديري الضمير بالبيت البصرة ، وشعوره بالهانة التي تضطره إلى الكذب وادعاء استهلاك صور برايل . ونفس ازدياد هذه الهانة عندما يبلغ في الكذب عن صور برايل الملونة .

ولكن هذا المثال ينطوي على أهمية أخرى ، فالصور لا يمكن التمتع بها إلا بحاسة البصر . وليس هناك مثال يمكن أن يعبر عن عنصر لا يستطيع أن يدركه الضمير كهذا المثال . ففهم صور برايل ، خصوصاً صور برايل الملونة ، هو أساساً مفهوم غير مقبول . وتقود هذه اللامقبولية بدوره إلى فهم الكلام عن الصورة البارزة بوصفه سخرية مرة ، تفصح عن عدم وجود الإمكانات الإدراكية للضمير ، بالرغم من الأدوات والأجهزة المتوفرة لمساعدته . وه صور البرايل هي العنوان الذي اختاره قديري لهذا الفصل^(١٢) .

وكما رأينا ، فنحن نلأ نوع من التطور في نص قديري مهنا . كلما اقتربنا من نهاية الكتاب زاد وعينا بالألم الجسدي والنفسي للطفل الضمير . ولدنيا - أيضاً - في الجزء الأخير من الكتاب إشارات إلى العلاج الشمسي المألوم الذي عولج به قديري ، بالرغم من أن هذا العلاج قد وقع في أوائل عمره - أي تاريخياً قبل وجوده . وستتأول هذا الموضوع فيما بعد . ونستطيع أن نقول من وجهة نظر ما إن هذا التطور يبلغ درجة حاسمة في نهاية الكتاب . ولعل أهم ظاهرة في نص « قديري » - بالنسبة إلى النص الذي نهم به الآن - هي خاتمة الكتاب . ففي الصفحات الأخيرة يرجع الراوي ، وهو في العقد الرابع من عمره ، إلى المدرسة والبيئة اللتين صورهما في النص . لقد تغير كل شيء . حتى المدرسة نفسها أصبحت مدرسة « لبنات لمن أصوات خفيفة ، منقشة ، مخبولة » . كما لو كان هؤلاء السكان لم يكونوا « مكفوفين فحسب » بل متخلفين عقلياً . . ويتساءل الراوي عندئذ عن مدرسة طفولته وهل كان لها الجو العام نفسه . ومخزنه هذا السؤال لأنه يدرك أن جوابه لا يتعلق بالذاكرة بل بنفاذ البصيرة والحيرة ؟ ولم يكن يمتلك هاتين الحصيلتين في طفولته . ويزور - أيضاً - إحدى زميلاته في المدرسة ، وكانت تسكن في حي فقير . وبدأت الرملة تنب كالشهادة في الشارع ، وتطلب منه ساعة « برايل » فيؤكد لها أنه سيرسل الساعة ، ويصرف جاريماً من غرقها . وقد أهاج فيه « صوته الشاذ ذاكراً أكثر بكارة وخوفاً قديماً »^(١٣) .

تصف خاتمة الكتاب إحساساً عاطفياً للطفل حين يرجع بعد مرور عدد من السنين إلى المدرسة . وعندما يوازن بين الجو العام السائد الآن فيها وبين الجو العام الذي يذكره في طفولته يلقى شكاً على النص برمته . ويعيد القارئ النظر - بالتالي - في محتويات النص على ضوء جديد .

يحي القارئ - إذن - أن حياة الراوي ليست الحياة المثالية التي صورها النص في البداية . وعلى الرغم من ذلك فالألم والهانة المرتبطان بهذا الحادث غير عبقين نسبياً . لكننا نصادف مع تقدم النص أمثلة تشير إلى الألم الناتج عن العمى بشكل أوضح وأكثر عدداً . يقول لنا الراوي لأول مرة في الصفحة الثالثة والثلاثين إنه كان يبنى أحياناً « مكان حائط أو عمود » فيصطدم بها . إذا ترك الباب مفتوحاً أو « إذا نقل كرسي » من مكانه المهدود فيرتطم بها أيضاً . ولذلك كان الألم الجسدي يصاحبه كل يوم من جراء هذه الحوادث . لكنه لم يكن وحيداً في مواجهة هذه المشاكل ؛ إذ كان الأولاد العميان كلهم يصطدمون دائماً بالأشياء ، إلى أن أصبح الاصطدام نفسه موضوعاً للزحاح بينهم . لكن بالرغم من المزاح ، كانوا ينسبون الحوادث إلى « سوء نية العالم البصر برمته » . وعندما كانوا يصطدمون بالأشياء كانوا يقدفونها بالأقدام ويصيحون : « أولاد الزنايات المبرصون ! » ، بالرغم من أن سبب الحوادث كان يرجع - أحياناً - إلى غفلتهم الخاصة^(١٤) . ويتكرر ذكر الاصطدام في النص مرات أخرى^(١٥) .

وقد وصل المؤلف في هذه القطعة النصية المهمة إلى نتيجة . أولاً : أنه يغير مفهومنا من حياة الأولاد المكفوفين في المدرسة ، وفي وسطهم بطناً ، فقد انتقل الاهتمام بطريق مذهل من صورة الأطفال اللذين يتعلمون قهر العاعة إلى صورة عزنة لأولاد غير مبصرين ينلمسون الأشياء في بيئة لا يسيطرون عليها . ويشرح لنا بإسهاب اختراع الأولاد أمهات خاصة للكدمات ترتبط بمكانها الجسدي . فسموا الكدمات الموجودة على الجبين - مثلاً - بالقرون^(١٦) .

وتشتمل القطعة الثانية المرتبطة بهذه القطعة النصية على تقديمها - للمرة الأولى - الأمشاط والغضب من « أولاد الزنايات المبصرين » .

ويكون هذا - فعلاً - جزءاً من علاقة قديري للعقدة بعالم المبصرين . ونلاحظ في هذه العلاقة عنصر الغضب أولاً . وهو يمثل تفاعلاً عادياً مع العاعة ، خصوصاً مع الوعي بأن هذه العاعة لا توجد لدى جميع الناس . وتتألف هذه العلاقة أيضاً من المهانة والشعور بالاعمال . ولا يبدو هذا الشعور في « قديري » بشكل واضح في النص - كما رأينا في « الأيام » . لكن النص يوضح اعتراضات الطفل الذي يحاول أن لا يعترف بمغزى العاعة الكامل ، على الأقل أمام المبصرين .

وعندما أرادت بنت مدير المدرسة أن تصف له صوراً ، لأنه لا يستطيع أن يراها ، رفض ، فسأته : « هل لديك صور بارزة (برايل) ؟ » قال : « طبعاً ، لدينا » ، وهو يحاول أن يتصور كيف تكون الصورة بالبرايل . لكن البنت أرادت أن ترى هذا النوع من الصور ، فاجاب بأنها صغيرة السن وليست قادرة على ذلك . فقالت : « هل تريد أن أرسم لك صورة

يقود البطلين نحو دور اجتماعى حديث بعيد عن الدور الاجتماعى التقليدى للمكفوف .

ونلاحظ فى « الأيام » - كما قلنا سابقاً - تطوراً فى حياة البطل ؛ حيث يبدأ تلميذاً فى الكتاب وينهى أستاذاً فى الجامعة ؛ بمعنى أن حركة التطور تتمثل فى تقديم من التقليدى إلى الحديث . ومن الجدير بالذكر أن التطور يأتى نتيجة رفض الأدوار التقليدية للضريير . ويواجه الفتى - فى الحقيقة - دورين تقليديين يتقاربان . الدور الأول دور المقرئ فى القرية ؛ ويقدم الراوى حوادث عدة تدل على هذا الدور بوضوح، وعلى موقف البطل منه . فى الجزء الأول نجد الفقهاء الذين « كانوا يقرءون القرآن .. كانت جمهورهم من المكفوفين ، كانوا يدخلون البيوت يثرون فيها القرآن »^(٧٤) .

ولا يقدم هذا الدور - كما هو واضح - تقدماً إيجابياً فى النص . ومن ثم يطمع الفتى إلى الدور الاجتماعى الوحيد الذى يراه عملاً للمكفوف ، وهو دور المدرس فى الأزهر . كما يقول الراوى :

« وماذا كان يمكن أن يريد غير ذلك وقد فرضت الحياة على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يمضوا حياة عسيلة إحدى اثنين : فلما الدرس فى الأزهر حتى تال الدرجة وتضمن الحياة بهذه الأربعة التى تؤخذ فى كل يوم ، وبهذه القروش التى تؤخذ آخر الشهر .. ولما أن يتجر بالقرآن فيقرأه فى المآثم والبيوت »^(٧٥) .

والاختياران المختلان - أى المدرس فى الأزهر والمقرئ فى القرية - مع مفزاة السلى - موجودان أيضاً فى المثال التالى : عندما يفضب أبو الفتى منه لأنه قد سخر منه بسبب قراءته « دلائل الحيرات » يندره قائلاً : « لا تمد إلى هذا الكلام ، إلى أقسم لأن فطنت لأمبكك فى القرية ، ولأفطعنك عن الأزهر ، ولأفطعنك فقياً تقرأ القرآن فى المآثم والبيوت »^(٧٦) .

ولاشك فى أن الفتى سيذهب إلى الأزهر ، لكن كان إغفاله من الدور التقليدى صعباً . فكان الأب يطلب من الفتى « عدية يس »^(٧٧) لأنه صبي وأنه مكفوف ، وهو بهاتين المزيبتين أثر عند الله ، رفيع المكانة عنده ، وهل يرضى الله أن يرد صبياً مكفوفاً حين يطلب إليه أمراً من الأمور متوسلاً بقراءة القرآن ؟^(٧٨) ويبدو من هذه القطعة النصية أن الفتى لم يكن يرضى بالدور التقليدى الذى عينه الأب له .

لكن صعوبة الإفلات من الدور الاجتماعى تنبع أيضاً من أن هذا الدور يفرضه المجتمع عليه وعلى أمثاله من المكفوفين . ونستطيع أن نرى هذا بشكل أوضح فى قصة ملهله ومثيرة للعواطف والمشاعر .

حينما سافر الفتى مرة مع عائلته إلى الصعيد يحدث أن ينساه أهله فى القطار . فلما نزل فى المحطة التالية انتظر حتى يجىء له

لكن الحاتمة لا تلقى شكاً عابداً على محتويات الكتاب فقط ، بل تحدد معنى هذه المحتويات على طريق مختلف من خلال الجلو العام العاطفى الموجود فيها . ومن الواضح - أيضاً - أن هذا الجلو العام سلبى . نرى ذلك - أولاً - من خلال الارتباط بين العاهة والتخلف العقلى ؛ ونلاحظ ثانياً ، وبشكل أعمق ، من زيارة الراوى زيلته العمياء ؛ إذ تسبب هذه الزيارة الألم الشديد الذى يعكس - بدوره - التجربة المدرسية برمتها . وعندما يفر الراوى من غرقها ، يفر - فى الحقيقة - من فترة من حياته الشخصية .

وتكلم الحاتمة على هذا الخط - من خلال إلقاتها صوماً مؤثلاً على محتويات الكتاب - العملية التى لاحظناها سابقاً . واشتملت هذه العملية على تقديم الألم الجسدى والتفانى تدريجياً إلى الأمام ، بحيث ينتشر الألم عندما ينتهى الكتاب ، ليس فقط فى أجزاء النص التى كان موجوداً فيها بوضوح ، بل فى الحوادث التى لم تذكر الألم قط .

وتعكس هذه العملية ما يحدث فى نص طه حسين ، فتلخص نهاية « الأيام » إلى الانتصار - على الأقل - على الألم التفانى الذى منحه النص للصدارة .

ادوار تقليدية ، أدوار حديثة

يمثل الألم وكتابة المعنى ظاهرتين تبهمان مباشرة من واقع المعنى بوصفه عاهة جسدية . لكن العاهات تتخذ معناها الكامل فى المجتمع نفسه . وقد أشرنا سابقاً إلى أن كلا المؤلفين من العالم الثالث . وستعودنا المقارنة بين كاتبين من العالم الثالث إلى مقابلة التقليدى والحديث ، ومن ثم الشرق والغرب .

عندما نتناول موضوع التقليدى والحديث فى كلا النصين نصادف أموراً تتقاربان مباشرة إلى مسألة الشرق والغرب ، بمعنى أن التفرقة ليست حاسمة دائماً بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . وسوف نبتدئ التحليل - لهذا السبب - بالمواجهة الأولى التى ترشدنا بدورها إلى المواجهة الثانية .

تتمثل أوضح الطرق لمواجهة التقليدى والحديث من حياة العميان فى الصراع بين الأدوار التقليدية والأدوار الحديثة . فتصادف الشخصية العمياء أو أية شخصية ذات عاهة الدور الاجتماعى أو الأدوار الاجتماعية التى يعينها المجتمع لصاحب العاهة . وعندما توجد الآراء التقليدية والآراء الحديثة فى الوقت نفسه، تأتى أدوار تقليدية وحديثة للمكفوفين . ويكشف وضع شخصية الضريير - على هذا النحو - عن الصراع بين التقليدى والحديث ؛ ذلك الذى يوجد - ضمناً - فى المجتمع كله .

ولا غربة - إذن - فى أن الدور الاجتماعى للضريير يمثل عنصراً مركزياً فى كلا الكاتبين . ويتحقق هذا العنصر - بالإضافة إلى ذلك - على الطريق نفسه فى كلا النصين ؛ إذ

يرغب في الوقت نفسه أن يتجاوز هذه الحدود التقليدية ، وأن يصل إلى مرحلة الحديث ، أى إلى الجامعة .

ولكنه يصطدم بالواقع الحديث إلى درجة ما ، ويبدو ذلك واضحاً حين يحاول أن يدخل مع خادمه الأسود إلى الدرس . ولم يكن لهذا الخادم بطاقة تمنع من الدخول بالرغم من تضرعات الفتى وأصحابه^(٣٧) . ويدل هذا المثال على أن الجامعة ، بوصفها مؤسسة حديثة ، لم تقم بالإجراءات اللازمة للطلاب المكفوف . أو بعبارة أخرى ، حدثت مشكلة الفتى مع الدخول لأنه تجاوز دوره التقليدى المناسب ، أى طلب العلم في الأزهر . ونستطيع بصورة عامة أن نقول إن الفتى الضعيف قد واجه التحديات الاجتماعية إلى أن وصل إلى غرضه المقصود .

ولدينا مثال آخر لهذه الظاهرة يدل على ماثرة البطل حيناً يصير على السفر إلى فرنسا ضمن البعثة الجامعية^(٣٨) . وبالرغم من اعتراضات الجامعة - ولم تكن لها علاقة بهام - فلقد خالف الأراء التقليدية المتعلقة بالمعيار ، وخط لنفسه طريقاً حديثاً .

ويتألف الطريق الحديث من مغادرة مصر والدخول في نظام اجتماعي جديد ، له متطلباته وتوقعاته الخاصة بالنسبة إلى المعيار ، كما سترى فيما بعد في قباب شملت هذا على تكيفات جديدة مع العادات الغربية . ولكن الجدير بالذكر أن الراوى لا يتناول المشاكل التي يواجهها الفتى في فرنسا بوصفها سجناً يقيد ، بل يتناول بوصفها تحديات يواجهها .

ونتيجة لذلك يحاول الفتى عند رجوعه إلى مصر أن يثبت أن إغلاته من أدوار المعيار التقليدية قد تم . ويبدو ذلك من خلال حادثين في نهاية الجزء الثالث - « الأيام » في إذ اختار البطل تاريخ اليونان موضوعاً لدرسه الأول في الجامعة . وقد أثار دهشة الكل حيناً طلب خريطة اليونان ليبدأ بالوصف الجغرافى ، كما هي العادة ؛ فلزمفتى أن الضعيف لا يدرس بواسطة الخريطة . لكن الفتى حفظ الوصف الجغرافى لليونان بمساعدة زوجته وخريطة بارزة ، واستطاع على هذا النحو أن يقدم الوصف الجغرافى لليونان عن طريق خريطة عادية^(٣٩) .

وتتبع أهمية هذا الحادث من نقطتين ؛ إذ تمثل هذه القصة - أولاً - عن طريق ضمني رداً على قصة سابقة وقعت في فرنسا ، حيث أمتحن الفتى هناك في الجغرافيا وكاد يفشل في الامتحان لأنه ظن أن للممتحن سيركر أسئلة على أنواع الجغرافيا المفهومة عند الطالب بوصفه طالباً ضعيفاً^(٤٠) . ويتعلق السبب الثانى والأهم برفض الفتى أن يفكر درسه من أجل المعنى ؛ ولم يحاول أن يقيد نفسه بأراء الناس عن إمكانات أستاذ مكفوف .

وتتعلق القصة الثانية في نهاية الجزء الثالث من « الأيام » بمؤتمر دولي للمعيار أقيم في مصر؛ إذ دعا رئيس الجامعة الفتى للاشتراك في هذا المؤتمر ، لكنه رفض ؛ لأنه لم يرد أن يلعب الدور الرسمي للمكفوف^(٤١) .

واحد من العائلة : « اجتمع إليه جماعة من موظفي المحطة .. وقد رأوا شيخاً ضعيفاً ، فما شكروا في أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن الغناء . ولم يصنفوه بالرغم من إنكاره هذين الدورين ، واضطر أخيراً إلى قراءة القرآن » والدموع تنهمر على خديه^(٤٢) .

ويدل هذا المثال على وجود صورة اجتماعية ما للضعيف . وتتضمن هذه الصورة نوعاً من حماية أن يكون الضعيف مقرأ أو منشداً . ويحاول البطل - في هذا المثال - أن يرفض هذه الصورة ؛ لكن بلا فائدة ؛ إذ يضطر أخيراً إلى تمثيل الدور المفروض ؛ ذلك لأن الخروج من هذا الدور صعب جداً . وبين لنا الراوى شعور الفتى العميق بالمهانة التي تتبع من اضطرابه إلى الإذعان للتقليد ، ويوضح لنا كذلك أهمية الإفلات من الدور التقليدى وضرورته .

لكن طه حسين لا يتوقف في هذا المكان ، بل لا يرضى أن يكون شيخاً من شيوخ الأزهر ، وذلك بالرغم من أن هذا الوضع الاجتماعي يمثل مرتبة عالية للضعيف في مجتمعه وهو يتأمل فيها وراء العالم الأزهرى ، ويتساءل عن الإمكانيات الموجودة خارج العالم .

لا غربة - إذن - في وجود التردد عند الفتى ، عندما يحاول الخروج على الدور التقليدى . فهو يمثل بعد وفاة الشيخ عمده إلى « أصحاب الطرايش » بدلاً من « أصحاب العالم » ؛ لأنه أحسن أن أصحاب الطرايش كانوا مخلصين في حزمهم عند وفاته . لكنه يتساءل : « ومن له بذلك وهو فتى ضعيف قد فرضت عليه الحياة الأزهرية فرضاً ظم يحد عنها متصرفاً^(٤٣) » .

إن مغزى هذه القطعة القصية واضح ؛ إذ يمثل البطل إلى أصحاب الطرايش الأكثر دينوية وحداثة . لكنه ليس متأكداً من أنه يستطيع أن ينضم إليهم ، وذلك لأنهم - على عكس الأزهرين - لم يضعوا له مكاناً معيناً بوصفه أعمى . ويدل أن يفهم الفتى مغزى هذا الحادث كلامه تدل على تفوق الأزهرين ، بقر أن يخلق لنفسه دوراً اجتماعياً بين أصحاب الطرايش . ويشتمل هذا القرار على الإفلات من الدور التقليدى المفروض ، وعلى خلق دور اجتماعي حديث ، فيمثل - بالفعل - العصر البطولى في حياة الفتى .

ولعل أهم مرحلة - كذلك - في تطور حياة الفتى من التقليدى إلى الحديث تتصل بدخوله الجامعة . وقد سمح له هذا الدخول بالسفر بعد ذلك إلى فرنسا . لكن حتى هذه المرحلة لم تتوفر إلا من خلال ماثرة الفتى المستمرة وجهده الدموي . إن البطل يتساءل : « أتقبله الجامعة بين طلابها حين يتم تشاؤها أم زرده إلى الأزهر رداً غير جميل لأنه مكفوف ، وليس غير الأزهر سبيلاً إلى العلم للمكفوفين ؟^(٤٤) » . لقد كان الفتى - إذن - واعياً بالدور الاجتماعي الذي يفرضه عليه الدرس في الأزهر ؛ لكنه

همست لزوجها وكأنها لا تريد أن يسمع الولد حديثاً : « اعطه شيئاً . إنه أعشى » . ويضيف الراوي أنه فكر حينئذ في إمكان أن ينتهي شحاذاً . وازداد خوفاً^(٣٧) .

ولا يدل هذا المثال على أهمية دور الشحاذ كدور اجتماعي موجود فحسب ، بل يدل - إلى جانب ذلك - على ارتباطه الخاص بالبطل ، بمعنى أن قيدي كان يخشى أن يلقه هذا الدور شخصياً . ذلك على الرغم من أن القارئ يرى أن هذا الخوف غير واقعي بسبب فراء عائلة قيدي . وقد أثر هذا الحادث - في الحقيقة - على الصبي تأثيراً عميقاً ، فهو مرتبط بخاتمة النص التي تكلمنا عنها من قبل . يهرب قيدي من غرفة زميلته في الحي الفقير « وقد أعاجب فيه صوتها الشاحذ ذاكراً أكثر بكاءه وخوفاً قديماً »^(٣٨) . هذا التلميح إلى الخوف القديم يشير إلى إحساس الصبي الأصلي بواقع الشحاذة ، وإلى أن هذا الإحساس كان موجوداً على مستوى لا واع ، من أنه لم يتخلص من هذا الخوف تماماً . ولذلك فإن دور الشحاذ ظل يمثل دوراً اجتماعياً محتملاً ، ودليلاً أساسياً على التقليد في حياته .

لكن لا تكون المواجهة بين التقليدي والحديث في نص « قيدي » من هذا الدور فقط ، فالنص يقدم أدواراً أخرى تتعلق بالمكفوفين . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجود قيدي في مدرسة العميان كان راجعاً إلى إرادة والده التي تريد الاستقلال الكامل لابنه الضعيف ، أي أن تدريب قيدي في للمدرسة قد حدد له دوراً اجتماعياً ما . وبما أن قيدي كان ابن طبيب ، لم يكن تدريبه في المدرسة هو تدريب زملائه الأيتام نفسه .

ويؤدي ذلك إلى ظهور دورين اجتماعيين في المدرسة . ونستطيع أيضاً أن نضع هذين الدورين مع دور الشحاذ في مراحل التدرج من التقليدي إلى الحديث ، ذلك التدرج الذي نراه يمثل - عند قيدي - طريقاً متصلاً من السلب إلى الإيجابي . لقد علموا الطلبة في المدرسة - على سبيل المثال - صناعة الكراسي بالخيزران^(٣٩) . وتمثل هذه المهنة بالفعل مهنة غريبة تقليدية للعميان . ولا تختلف هذه المهنة عن الدور التقليدي الإسلامي للكفيف ، وهو دور المقرئ ، بل تختلف في الدور التقليدي الهندي ، وهو دور الشحاذ^(٤٠) .

ويسأل قيدي عند رجوعه إلى بيته في خاتمة الكتاب عن زملائه في المدرسة . ويبدو أن أجوبهم قد أصبح « مذكلاً » أو مهالماً بطريقة « التذليل » . فيقول عنئذ : « حاسة اللمس - الأصابع التي تقرأ ، الأصابع التي تستكشف ، الأصابع التي تشق كالدهان الأخضر لحكميبي »^(٤١) .

ويشير هذان المثالان إلى مهن للمكفوفين . وتقع أهمية هذه المهن في تمثيلها إمكانات اجتماعية تحرر الضعيف وتساعده في الحصول على حياة مستقلة . لكن للمثال الأخير أهمية أخرى تتجاوز المهنة نفسها ، إذ يربط الراوي - أولاً - المهن نفسها بحاسة اللمس ، أي بحاجتها تميز الضعيف عن البصير ، بمعنى أنه

وتؤكد هذه القصة كما تؤكد الأجزاء الثلاثة من « الأيام » رفض البطل الأدوار الاجتماعية التقليدية المفروضة على الضعيف . ويتجاوز هذا الرفض مع رفض أية محاولة بمحاولة المجتمع لكي يحصره أو يحبس في الدور الاجتماعي للعميان . ونستطيع أن نفهم الكتاب بأكمله في هذا النحر ، بوصفه احتجاجاً على الدور الاجتماعي الذي يحدده المجتمع للضعيف . وتجسد مبادئ واضحة ، تفصل بين الأدوار الحديثة والأدوار التقليدية ، وترجع إلى أن القوي يحاول أن يخطط طريقاً لنفسه في العالم الحديث الأكثر دينوية .

وتمثل الأدوار التقليدية التي يهرب منها القوي أدواراً مرتبطة بالمؤسسة الدينية . فمن الواضح أن المجتمع الإسلامي التقليدي قد حدد مكاناً ودوراً للمكفوف . وقد احتملنا القوي إلى درجة ما ، لأنه قد عاشها باقتناع لعدد من السنين . فرفضه هذه الأدوار هو بالفعل رفض للمجتمع الإسلامي التقليدي ، أي أن هذه الحركة - في مجازنا هذه الأدوار التقليدية - هي حركة خروج على المجتمع الإسلامي التقليدي ، ودخول في مجتمع حديث مختلف ، مازال جنيباً . وهذا الخروج يعني تدعيم هذا الجنبين .

أما قيدي فقد سلك طريقاً مختلفاً ، عندما تنكح عن الدور التقليدي . ويقدم لنا نصه ما نستطيع أن نتخبره منها مينة أو اختيارات عديدة للعميان ، تتمثل في ثلاثة أدوار متميزة .

لكن هذه الأدوار لا تمثل إطلاقاً مراحل يعبرها البطل ، بل تمثل إمكانات متناوبة لحياة الضعيف في مجتمع قيدي ، أي الهند المعاصرة .

ولعل الدور الأهم نفسانياً بالنسبة إلى الولد هو الدور الأكثر تقليدية ، دور الشحاذ . وعندما يفسر والد قيدي الأسباب التي دفعته إلى إرسال الطفل إلى المدرسة يقول له إنه كان يرى للعميان في الشارع يتعثرن وهم يحملون عصا في إحدى يديهم وكأنا من الصفيح في اليد الأخرى^(٤٢) ، بمعنى أنهم شحاذون . ويقدم النص أيضاً محتويات كتيب للمؤسسة التبشيرية الأمريكية في مدينة بيمبي . يشير هذا الكتيب إلى وجود عائلات تسمى أولادها عمداً لكي يعيشوا حياتهم شحاذين^(٤٣) .

ويبدو هذا الدور في بداية النص بعيداً عن حياة البطل الواقعية . لكنه موجود كعنصر ضمني في النص . ولقد كان أحد زملاء قيدي شحاذاً قبل مجيئه إلى المدرسة^(٤٤) ، بمعنى أنه كان لقيدي معرفة ما بهذا الدور . وتدل هذه الأمثلة الثلاثة بالإضافة إلى ذلك على النتيجة العامة نفسها : فوالد قيدي والمدرسة التبشيرية هما اللذان يشتركان في إنقاذ الصبي من هذا المصير المؤلم . لكن أهم مثال لهذه الظاهرة يحدث في اللحظة ، حينما كان قيدي ينتظر القطار مع عائلته وهو على طريق الرجوع إلى المدرسة . كان والداً يتبادلان بينهما ، فحافظ . وبعد قليل أقبل عليهم شحاذ . حاول الحال أن يطرده لكن والدة قيدي

الأخريين مكان مركزي في كلا النصين .

ونلاحظ أن هذا الاختلاف يبدو حتى في المظهر الجسدي لكلا البطليين : يقول الراوي في الجزء الأول من « الأيام » إن الفتى كان « مسرعاً مع قائده إلى الأزهر » ، ويضيف : « ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تنفخ عادة وجوه المكفوفين »^(٨٩) . بمعنى أن وجه الفتى يختلف عن وجوه العميان ، أي أن الفتى لا يبدو ضعيفاً . أما في نص « قيدي » فقلدنا الخلاف نفسه إذ عندما يصل قيدي إلى المدرسة يتدهش مدير المدرسة من مظهره كولد « عادي مبصر » . ولذلك لم يعتبره لأول وهلة تلميذاً في المدرسة . بل « استمر في ظنه » أن قيدي كان مبصرًا - حتى بعد أن قدم الصبي له - كما قال المدير نفسه من أنه : « لم يرقط لطفل ضريح عيين عاديتين إلى هذه الدرجة ، أو ونجها مشرقاً بنفس القدر »^(٩٠) . بمعنى أن قيدي يختلف من خلال قسبات وجهه وعينه ومظهره العادي عن الصورة المألوفة للأولاد المكفوفين الآخرين .

يمتاز البطلان - إذن - بالسمة نفسها ، وهي اختلاف مظهرها عن بقية المكفوفين . وتمثل هذه الظاهرة - من ثم - انكساراً ظاهرياً لاختلاف باطنى عن العميان الآخرين . ويمثل هذا الاختلاف الباطنى - بدوره - نوعاً من المبرر لرفض الأدوار التقليدية للضريح .

ومن الجدير بالذكر أن كلا البطليين يقدم المخرى السلى الثابت نفسه للأدوار التقليدية ؛ وذلك بالرغم من اختلاف تجربتهما الشخصيتين في تجارب هذه الأدوار التقليدية ، وبالرغم من أن الأدوار - كدور الشحاذ أو دور المقرئ - تبدو لنا مختلفة جداً بسبب اختلاف طبيعتها . وقد يجاوز الكاتبان - في الحقيقة - هذه الفكرة عندما يربطان العمى مباشرة بالتقاليد . وتستطيع أن نرى هذا بوضوح أكثر ، حين نظر بدقة في حديثها عن هجوم العمى (أو بدايته) .

العمى والتقاليد

يمثل هجوم العمى مكاناً مركزياً لحداث عدة ، تعبر بوضوح عن علاقة العمى بالتقاليد . وذلك بالإضافة إلى أن هجوم العمى نفسه ذو أهمية عاطفية عميقة . وسوف نفحص هذا العنصر من وجهة نظر هجوم العامة أو بدايتها بشكل خاص ، ومن خلال تقديمها النصي ؛ بمعنى أننا سوف نتساءل عن الترتيب النصي ، وأهمية الحوادث المرتبطة ببداية هذه العامة .

أصيب كلا البطليين بالعامة في طفولتهما ، ولم يولدا بها . وأصبح كلاهما ذرية نوع من الهجوم مصدره هذه العامة . ويمثل هذا الهجوم أهمية نصية يقيتية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من أن كلتا الترجمتين الشخصيتين تركز على وصف حيائي البطليين بعد إصابتهما

يؤكد أن الضريح ، بالرغم من استقلاله ، يبقى محسوساً في دوره . ويربط الراوي - ثانياً - هذه المهن بعالم « حكيمة » . وكان حكيمة - كما يصوره لنا النص - « طبيبة » يمارس الطب « اليوناني » أو - بالأحرى - الطب الشيعي^(٩١) . وبالرغم من أن أبا البطل « أى الطبيب الذى درس في الغرب » كان يعتبره حكيمة « طبيبة دجالاً » كانت الأم تظنه أحسن طبيب في مدينة لاهور^(٩٢) . فهو يمثل الطب التقليدي ومغزاه السلى ، الذى ستناوله فيما بعد . ويكتفى أن نقول هنا أن ارتباط المهن « بحكيمة » يشير إلى ارتباطها بالعالم التقليدي . ذلك على الرغم من أن هذه الوظائف ليست تقليدية في المجتمع الهندى ؛ إذ تمثل وظائف تتعلق بالتدريج الغربى للعميان ، وليس بالتقاليد الهندية نفسها . لكنها تظل مرتبطة بالتقاليد وسليتها في رؤية الراوي / البطل ؛ بمعنى أننا إزاء مرحلة على الطريق المتصل من التقليد إلى الحديث .

ومع أن هذه الأدوار موجودة في النص فهي لا تهدد البطل تهيديداً واقعياً . وذلك لأن دور قيدي قد حدد منذ البداية ؛ إذ يدل وجوده في المدرسة - أولاً - على أن أباه أراد - كما قلنا سابقاً - توفير الاستقلال له . يضاف إلى ذلك أنه - من ناحية ثانية - لم يسلك في تربيته - حتى في المدرسة - الطريق نفسه الذى سلكه الأطفال الآخرون ، فتعلم لغة « البرايل » معهم^(٩٣) . لكنه منع عن الدروس الأخرى ، كدروس الموسيقى أو درس صناعة الكرامى التيزرانية^(٩٤) . وذلك لسبب بسيط ، فسر له مدير المدرسة ، عندما قال إن جلد أصابع هؤلاء الأولاد الذين يمارسون الموسيقى والحزيران قد يصبح خشباً ، فلا يستطيعون أن يقرأوا البرايل جيداً . أما قيدي فكان يتحنى له والده وتمتت عالية^(٩٥) . فخصصت له - كما هو واضح - مهنة فكرية بدلاً من المهنة البدوية . ويبين لنا النص أن هذه المهنة ستشتمل على أحدث طريقة للتعليم . ونقرأ - على سبيل المثال - عن محاولات كل من مدير المدرسة ووالد الطفل في أن يثابره إلى مدرسة خاصة في أمريكا .

ومن الجدير بالذكر أن مستواه الاجتماعي كاتن طبيب قد ساعده - بالطبع - على بلوغ هذا الهدف . ولم يعبر الفتى هنا - على عكس الفتى في « الأيام » - للمستويات التقليدية السائدة في المجتمع ، بل حصل على دوره الحديث دون تجربة شخصية مباشرة ، أى دون مواجهة حادة مع الأدوار الأخرى .

ولذلك تختلف سيرة قيدي عن سيرة ولد حسين التى كانت بالفعل قصة صراع بطول تاجح . وبينما يبنى الحديث عن الأدوار الاجتماعية الأخرى في نص « قيدي » عن خوف بالغ ، نجد البطل في « الأيام » يواجه كثيراً من التجارب والمخاطرة ، تنهى بانتصاره . لكن هذا الاختلاف في النصين لا يمنع كلا المؤلفين من تأكيد رفضها الشخصى للأدوار التى تفرض على المكفوفين الآخرين ؛ فمفهوم الاختلاف بين البطل والمكفوفين ،

يرمئها ، إذ يربط الراوى العلاج التقليدى بعالم النساء . إن الأم هي التي « تدرى الطبيب أو تجهله ، وهي تتمتع على هذا العلم الأم ، علم النساء .. » بمعنى أن الأم تمثل بالفعل الآراء التقليدية التي يعاكسها الراوى بالطبيب أى بالمعلم الحديث . وإذا تذكرنا أن الأم هي التي وضعت السائل في عيني العمى ، ظهرت لنا العلاقة بوضوح أكثر .

ويقوى اختيار الكلمات من هذا الموضوع ، فالإشارة إلى « علم النساء » بدل « العلم الشعبي » - على سبيل المثال - تدل على مواجهة ما يعلم الرجال ، ليصبح الجو العام في هذه القطعة النصية معادياً للنساء .

ولدينا - على هذا النحو - علاقة تربط بين الطب التقليدى - وطبيعته غير الناجمة - وبين العمى والأم . ومن الجدير بالذكر أن مقدمات الأول لموضوع العمى قد اشتملت على تجميع لهذه المعاني بالذات . ففي الحديث الأول لا يقول لنا الراوى سوى أن الأم وضعت « السائل » والمزم في صني الفتى . لكن لإخبارنا ببداية العمى عند الصبي ميزة أخرى ، أشرنا إليها باختصار ، وهي الارتباط النصي بين العمى والموت . ويقود هذا الارتباط النصي - بدوره - إلى ارتباط معنوي إذ يستعمل الراوى - أولاً - الكلمة نفسها في حديثه عن العمى والموت ، فيقول « فقد صبيتا عيني » ، وقد فقدت هذه الطفلة الحياة . ويضع الراوى - ثانياً - الفقد الأول إلى جانب الفقد الثاني . وتشرح هذه العملية النصية كلا الفقدنين من خلال الآخر ، بمعنى أننا ندرك العمى بوصفه نوعاً من الموت .

وثمة نقطة إضافية تتعلق بارتباط العمى بالتقاليد في « الأيام » ، إذ عندما يتحدث الراوى عن التقاليد الشعبية والفقهاء يتكلم عن قطع من الأوراق (الأحجية) كان يكتبها الفقهاء .

« وكانوا يصعدون للناس أن ابتلاع هذه القطع من الورق يصرف عنهم ما تأتي به « الهاسين » من المكروه ، ويصرف عنهم الرمد بنوع خاص » (٣٧) .

والقارئ الذي يمتلك - لأسباب مختلفة - معرفة بمعنى الفتى يدرك أهمية الإشارة إلى الرمد ودلالاتها . لكن الراوى لم يعلن - قبل هذا الحديث عن الفقهاء - أن الرمد قد سبب عمى البطل . ويشير هذا الحادث - من ثم - إلى الكلام عن بداية العمى قبل حدوثه . وهذه الإشارة دور في الترتيب النصي لهذه الحوادث .

وكما قلنا سابقاً ، فإن الراوى يقدم هجوم العمى من خلال حديثين مختلفين : أولاً حديث عن السائل الذي يؤذيه من أوائل الجزء ، وثانياً : بداية العمى في نهاية هذا الجزء . ولقد قدمت هذه البداية بوصفها قصة تدخل في قصة أخرى ، بمعنى أن علة العمى تظهر متأخرة ، لتتيح القصة الثانية في النص .

بالعمى ، يستغرق كلا النصين جزءاً لا يتجزأ لوصف ظروف هذه الإصابة . وعمل كلا النصين - أيضاً - إلى تقسيم هذا الوصف وتوزيعه على أماكن مختلفة من الكنايين .

وأول حادث يرتبط بإصابة الصبي بالعمى في « الأيام » يصل إلينا مع ملحوظة في بداية الجزء الأول من عيني الفتى « المفلدلين » . لقد كانت أمه « فتحتها واحدة بعد الأخرى ، وتقطر فيها سائلاً يؤذيه ولا يجدى عليه خيراً ، وهو يألم .. » (٣٨) . ويترك الراوى هذا الموضوع ولا يرجع إليه إلا في نهاية الجزء الأول ، بمعنى أنه لا توجد للقارئ أية معرفة بعلة عمى الفتى إلا في هذا الجزء .

ويقول الراوى أثناء الحديث عن مرض أخته الفتى ووفاتها : « ونساء القرى ومدن الأقاليم فلسفة آتمة وعلم ليس أقل عنها إنشاً . يشكو الطفل وكذا تمنى به أمه .. وأى طفل لا يشكو ! إنما هو يرمو وبله ثم يبقو ويبل ، فإن عيت به أمه فهي تدرى الطبيب أو تجهله ، وهي تعتمد على هذا العلم الأم ، علم النساء وأشباه النساء . وعلى هذا النحو فقدت هذه الطفلة الحياة » (٣٩) .

تقود هذه القطعة النصية إلى عدة نقاط مهمة جداً . تتعلق النقطة الأولى بعلة العمى نفسها ، إذ تكشف لأول مرة أن الولد أصيب بالرمد ، وأن هذا الرمد أدى إلى ضياع بصره . وتتصل النقطة الثانية بنوعية العلاج ، فتدرك مباشرة أن العلاج لم يكن يتبع قواعد الطب الحديث بل طرائق العلاج التقليدى ، أى الحلاق . وتذكرنا هذه الإشارة إلى علاج الحلاق بالملحوظة الأولى في بداية الكتاب عن « السائل » الذي وضع في عيني البطل . لكن الراوى لا يتكفى بذكر العلاج ، إذ يتكلم عن بداية العمى من خلال حديث عن وفاة الأخت ، بمعنى أننا إزاء نص معقد على مستوى الترتيب ومستوى المعاني . وهجوم العمى مُدْخَلٌ (embedded) في قصة الأخت ، إذ تبدئ القطعة بمرض البنت ثم تنتقل إلى الحديث عن فقد عيني البطل ، ومن ثم ترجع إلى البنت وفقدتها الحياة . ونحن إزاء ظاهرة أدبية تتكون من إدخال في إطار النص ، بمعنى أن قصة بداية العمى موجودة داخل قصة موت الأخت أو في إطارها . ومن ثم فإن قصة العمى تابعة لقصة الموت من وجهة نظر أدبية . وبما أن الكتاب ترجمة شخصية لطف حسين ، تبدو تبعية قصة بداية العمى لقصة موت الأخت لافتة في أهميتها . ويقود هذا الارتباط بين هجوم عمى الفتى وبين موت أخته إلى تقديم الحادئين بوصفها مملولين لليلة نفسها ، مما يؤدى إلى تكبير أهمية هذه العلة . ويتناول النص هذين الموضوعين من خلال مهاجمة طريقة العلاج التقليدية ، ومن ثم التقاليد بصورة عامة . وبين النص أن التقاليد هي المسؤولة عن عمى الفتى كما أنها للمسؤولة عن وفاة أخته . لكن هذه التقاليد ليست مفهوماً عابداً ، يشير إلى عادات المجتمع برمها ، أو إلى الظروف المادية أو الاجتماعية

أخرى ، على الخط نفسه الذى أشرنا إليه فى نص طه حسين .
ويبدو الأب - أيضاً - مصدراً لمعلومات إضافية عن
سبب العمى ، تأتى كلماتها متأخرة فى النص . وعندما يصاب
قيدى بمرض التيفود ، يخاف أبوه لأن الأطباء قد تأخروا فى
التشخيص . وقد وجه اللوم إلى تأخر الأطباء فى تشخيص
الالتهاب السحائى الذى كان سبب عمى ابنه^(١٧) . ويقول لانه
فى حديث آخر إن دواء البنسلين قد وصل إلى الهند متأخراً ،
ولهذا السبب لم يستعمل فى علاج مرضه^(١٨) .

ويقودنا هذا إلى نقطتين . أولاً : يلوم النص النظام الطبى
فى العالم الثالث لتقصيره فى علاج الولد . وتختلف هذه الظاهرة
عن مثيلتها فى نص « الأيام » لأنها لا توجه اللوم مباشرة إلى
التقاليد ، بل تشير بوضوح إلى أنه كان بإمكان الصبي أن يشفى
من عاه لو عولج بالطب الحديث ، بمعنى أن العمى لا يزال
مرتبطاً بعدم وجود التقنى . ثانياً : وسيلة تعرف المعلومات
الطبية المرتبطة ببداية العمى هى الأب .

أما والدة قيدى فهي تتعلق - كما لاحظنا - بالعلاج
التقليدى . ويتناول الراوى هذه النقطة مرات عديدة
بإسهاب : عندما يرجع الولد إلى بيته أثناء عيد الميلاد ، يسأل
عن خادمته المسماة « أجيمرو » ، فيعرف أنها رجعت إلى
بلدها . وعندئذ يطيل قيدى الحديث عن أجيمرو تلك التى كان
يذهب إليها كلما أراد شيئاً ، بدل أن يذهب إلى أمه . ولم يستطع
أن يفكر فى أمه دون « خوف من الألم » ، لأنها كانت تأخذله إلى
الدجاليين الذين « وصفوا المخحولات اللازمة لإعادة بصره
وضربوا بخصون التولا لطرده العين الحاسدة »^(١٩) .

وعلاقة الأم بالعلاج التقليدى واضحة . لكن أهم من
ذلك هو وجود الخوف من الألم المرتبط بها . ويفقد هذا
الإحساس بالخوف - بدوره - إلى تباعد نفسانى عن الأم .
ويكرر البطل الظاهرة نفسها ، أى الألم والتباعد عن أمه ، من
خلال ملحوظة عن أجيمرو ، فى حديث آخر يتركز على
حكيمجى الذى يمثل الطب التقليدى . وكانت والدة تعبته -
كما قلنا سابقاً - أحسن طبيب فى مدينة لاهور ، بالرغم من أن
الوالد - أو الطبيب الحقيقى - اعتبره « دجالاً » . وبعد أن
أصيب الولد بالعمى نقل من المستشفى إلى بيت جده . وفى لهذا
البيت كانت أمه تأخذهُ وتقطر « الحول اللاذغ » فى عينه .
كانت تقول له عندما يصيح « إن الحول جاء من حكيمجى ، وإن
الإحساس باللغة مرعان ما ينشئ » . ويقول حكيمجى إن
القطرات ستجعله مبصراً . ويضيف الراوى حينئذ أنه حين كان
يحتاج إلى شئ لم يكن يطلبه من أمه ، بل من أجيمرو^(٢٠) .

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة وجود العادات التقليدية
وعلاقتها وارتباطها بالألم وألم البطل . ومن الجدير بالذكر هنا
أن الأم ترتبط - فى كل الإشارات - بألم العلاج .

وكأن الراوى لم يستطع أن يطرق الموضوع إلا من خلال موضوع
ثان ، وهو وفاة الأخت ، فهو يخلط الكلام عن العمى فى
الموضوع الثانى ، ثم يهرب منه . راجعاً إلى وفاة الأخت .
ولذلك لا يمثل الحديث عن بداية العمى والمشاعر التى تنجم
عنه موضوعاً يتكشف تكتشفاً مباشراً .

نحن إذن نراه ظواهر مختلفة استنتاجها من خلال تحليلنا
لهجوم العمى فى نص « الأيام » . ومن الواضح أنها ترتبط بين
العمى والتقاليد ، ومن ثم تقتضى حكماً سلبياً على هذه التقاليد .

وتستطرننا المقارنة بين نص « الأيام » ونص « قيدى » إلى
أن تقدم هذه الظواهر من خلال ترتيب منهجي معين :

١ - علاج العينين بالطب التقليدى والطبية السلبية لهذا العلاج
واخفاؤه .

٢ - علاقة الأم بالعلاج التقليدى ، ومن ثم إلهاء العلاج
للصبي .

٣ - مهاجمة العادات التقليدية من خلال الحديث عن الأم
(والنساء) .

٤ - علاقة العمى بالموت .

٥ - تجزئى النص لحديث الراوى عن هجوم العمى أو
بدايته ، بمعنى أن هذا الحديث يأتى مفرقاً فى أمكنة مختلفة
من النص .

وقد يبدو هذا التحليل مبيناً عن عالم قيدى . ذلك لأن
أباه كان طبيباً ، درس فى الغرب ، ولم ينشأ الولد فى قرية
فقيرة .. مع . لكن ما يثير الدهشة أن العناصر الخمسة موجودة
كلها ، مع تعديلات بسيطة فى نص قيد مهتا .

أصيب بطل « قيدى » بالعمى كما قلنا سابقاً فى طفولته .
لكن - على عكس الصبي فى « الأيام » - لم يكن سبب العاهة
راجعاً إلى الرمد بل إلى مرض « التهاب السحائى »^(٢١) .

وأول الكلام عن بداية عمى الصبي حديث طويل
للأب ، وهو يفسر لانه الأسباب التى دفعت إلى اختيار المدرسة
الخاصة للعيان . وحللاً يبدأ الأب كلامه ، بضيف قيدى جملة
تبدو كأنها مجرد إكمال للمعلومات ، إذ يعلن أنه أصيب بالعمى
بسبب التهاب السحائى وهو طفل لم يجاوز الرابعة من عمره .
ونعرف من خلال هذا الحديث الطويل أن الطبيب كان يحاول
أن يجد مدرسة مناسبة للطفل ، بينما كانت الأم تحاول أن تعالجه
بالأدوية « التنجيلية » من المالحين ، على طريق الإيمان . ويعلن
لنا الأب أن الأم وجهت اللوم إلى المرأة المسيحية التى تزوجها
عم قيدى ، بسبب تأثيرها الشرير الذى كان سبب هذه
العاهة^(٢٢) . هكذا نتعرف - أثناء هذا الحديث الأول - المواقف
التقليدية والخرافية للأب ، فضلاً عن الارتباط بين التقاليد والألم
وبين الطب الشعبى الضار . ومن الجدير بالذكر أن الحديث عن
هجوم العمى أو بدايته يجرى - تابعاً للحديث عن موضوعات

ومن الواضح أن الحوادث المرتبطة ببداية العمى في «قيدي» متفرقة خلال النص، بصورة تنفق ما هي عليه في «الأيام»، لكن المزى يشابه المزى الذي لاحظناه في «الأيام». وإذا نظرنا بدقة في الحديث الأول، والأهم، وفي الإشارات الطليين إلى مجرم العمى، لاحظنا وسيلة أسلوبية مهمة. ذلك لأن كتاب «قيدي» - كما قلنا سابقاً - مقول من خلال ضمير المتكلم. لكنه - يستخدم - أحياناً - متكلمين آخرين؛ إذ نجد قصصاً أو ملحوظات منقولة من خلال رواية آخرين، كالأب - على سبيل المثال. ويمثل الوالد - في هذه الأمثلة التي نهم بها - الراوي، إما مباشرة وأما من خلال كلامه المنقول بصيغة الغائب، بمعنى أن البطل/ الراوي يصف ما قاله الأب أو ذكره بدلاً من أن يتحدث مباشرة.

ويشير هذا التمييز إلى عملية إبعاد نصي، كأن الراوي الأصلي، وهو البطل الذي ينقل الكلام من خلال ضمير المتكلم، يرفض المسئولية الروائية في هذه الأمثلة، ومن ثم يبعد نفسه عن النص. ونستطيع أن نقول - بعبارة أخرى - إن الراوي لا يريد أن يترك الموضوع مباشرة، فيطرده على لسان شخصية ثانية. ويبدو موضوع بداية العمى ذا مغزى في هذه الحالة؛ إذ ينتقل الحديث المرتبط به في النص إلينا عن طريق لسان الأب، وعلى نحو يبعد فيه الراوي نفسه عن هذا الموضوع بالذات.

وتتعلق رواية ضمير المتكلم وكتابة العمى - عادة - بمبدأ قيد مهتم وصفاً أدبياً ذاتياً شخصياً. وبمغزى التغير في هذه الحالة هو تجنب الوصف الذاتي لبداية العاهة، أو لأية موازنة بين البطل قبل هذه البداية وبعدها. وتحدث إشارة إلى الحوادث الأخرى - كالعلاج والتسجيل - من خلال ضمير المتكلم، ولكن في مرحلة متأخرة من النص، وفي سياق موضوعات أخرى.

الشرق والغرب

تدل هذه الملاحظات على مواقف مماثلة في الترجمتين الشخصيتين بالنسبة إلى «القليدي» و«الحديث»؛ ذلك على الرغم من اختلاف التقاليد في الصين. وقد أشرنا إلى صعوبة الفصل بين مواجهة التقليدي والحديث من ناحية، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى. ولقد أدرك القارئ أن الكلام عن مواجهة التقليدي والحديث يدل - غالباً - على مواجهة الغرب. وتبدو العلاقة بين هاتين الشائتين واضحة في موضوع أحتا إليه لكننا لم نعالجه تفصيلاً.

هذا الموضوع هو موقف المجتمع من العمى. ويتعلق هذا الموضوع - بالطبع - بمسائل طرحناها سابقاً: كالردود الاجتماعية للضرير أو صورتهم لكن الموقف الذي نفعمه في هذه الحالة يتألف من مفهوم قيمي مجرد للعاهة. وهكذا نتكلم عن موقف

ويبرز تعلق الأم بالعادات التقليدية في مثال آخر، عندما يتكلم الراوي عن أخيه؛ إذ كانت الأم تلبسه القساكين في طفولته. وقد بدأ هذا الأمر غريباً لقيدي، لكنه عرف بعد سنين سبب هذه العادة. فقد كانت أمه تهم العين الحاسدة بأنها سبب عاهه، ذلك على الرغم من أنه كان وصياً، سلم البدن فقررت أن تلبس الأخ القساكين لتجنب العين الحاسدة^(١٠٠).

وتظهر الأم في نص «قيدي» بوصفها عنصرًا يعبر عن التقاليد. وتمثل التقاليد والأم قوة سلبية في النص، وتندو مصدرًا للألم.

لدينا - إذن - عند قيد مهتم المجموعة العامة نفسها من الأفكار المرتبطة بالعمى، وهي تلك التي نجدها ماثلة في نص طه حسين. لكن النص لا يهتم التقاليد مباشرة بإحداث العاهة، بل يربط هذه العاهة بعدم وجود القيد. وقد رأينا الألم الذي تسبب فيه الطب الشعبي في كلا النصين - ولأحظنا - أخيراً - ارتباط الأم بالطبيعة السلبية للتقاليد والألم. لكن نص «قيدي» لا يهاجم الأم والنساء بالطريقة نفسها التي توجد في «الأيام». إذ يدل نص طه حسين - أولاً - على إهمال الأم؛ بينما يربط نص قيد مهتم بين سلوك الأم وحبا لها^(١٠١). وتختلف التصان لسبب آخر، فمنها يتكلم طه حسين عن «علم النساء» يهاجم - ضمناً - النساء. أما قيد مهتم فيتوازن بين خوفه من أمه وجاذبية أجمرو التي أعطته الحياة دون الألم.

وبصافتنا عند طه حسين مفهوم يربط العمى بالموت، ونلاحظ عند قيد مهتم صدى لهذا الارتباط. وقد أشرنا سابقاً إلى خادمة قيدي المفضلة، أجمرو، التي أراد أن يراها عند رجوعه إلى البيت، لكن قيل له - بعد أن سأل عنها مرات عدة - إنها سافرت إلى بلدها. واستمر في السؤال عنها إلى أن قال له أبوه أخيراً إنها توفيت، يفسرها له أسباب موتها. لكن الولد ظل ينادي اسم أجمرو في البيت. فأكد له أحد الخدم أنه سيلعب معه قاتلاً: «لقد راحت أجمرو كعينيك يا قيدي بك»^(١٠٢).

وتختلف هذا النص من حيث إشارته إلى علاقة العمى بالموت عن نص طه حسين. أولاً: يدخل الراوي في «الأيام» - كما رأينا - قصة فقد الصين بصره في قصة موت أخيه. أما نص «قيدي» فيقدم موت أجمرو أولاً، ليربط بينه وبين عمى الولد. ولكن كلا النصين يستخدم تراكيب نحوية متشابهة في التعبير عن توازي العمى والموت، بمعنى أن نص «الأيام» يتكلم عن «فقد» البصر و«فقد» الحياة، بينما يعبر نص «قيدي» عن الظاهرة نفسها، من خلال استخدام حرف التشبيه «كد» (like). والمزى - في كلا النصين - هو للمزى نفسه: رؤية العمى بوصفه نوعاً من الموت. ولكن يتحدد الفارق بين النصين على أساس أن التوازي في نص «قيدي» يركز على فكرة الجلود.

ومن الجدير بالذكر أن صوت الراوى لا يقتبس هذه الصورة بالرغم من وجودها في النص ؛ إذ ليس من المتوقع أن يقلبها القارئ . وواضح أن البطل الصغير لا يقلبها . ولذلك يمثل بمحا في النص جزءاً من التصوير الساخر للبيئة في هذه المدرسة التبشيرية . ومن اللافت للانتباه - في « قيدي » - أن الراوى يتناول المسيحية المقتربة بالغرب من خلال موقف سحري ثابت . على سبيل المثال - حكاية قيد مع ممرضة قابلها في المستشفى . قالت له هذه الممرضة إنه ميسير لو صلى للمسيح^(١٠٩) .

أما نص طه حسين فيختلف اختلافاً مهماً عن نص قيد مهتا ؛ إذ لم تكن علاقة طه حسين بالغرب في بداية الأمر علاقة مفروضة عليه ؛ بمعنى أن الفتى سافر إلى الغرب بإرادته الشخصية . وهو يسافر إلى الغرب حقا ويصف الظروف هناك حقا ، على عكس « قيدي » . ويؤيد ذلك - بالطبع - إلى وصف أكثر واقعية للغرب . ولذلك تختلف صفات طه حسين الواقعية عن صفات صورة قيد مهتا الأسطورية للغرب . ولكن هذا الاختلاف لا يرجع إلى أن قيدي لم يسافر إلى الغرب بل يرجع إلى أن صورة الغرب لا تلعب في « الأيام » الدور نفسه الذي تلعبه في كتاب « قيدي » ؛ إذ نجد صورة إيجابية للمستشرقين الغربيين في مصر ، ومن ثم للعلم الغربي^(١١٠) . لكننا لا نصادف الاتصال المباشر بين مواجهة التبليدي والحديث - بتداعياتها السلبية والإيجابية - وبين مواجهة الشرق والغرب . وعندما نرجع إلى المسألة التي بدأنا بها تحليل قيد مهتا ، ندرك ذلك بوضوح ، خصوصا في النظر إلى العمى بوصفه لعنة .

وإذا بحثنا عن هذا المفهوم أو مفهوم مشابه له في « الأيام » عثرنا على قول الفتى إن « العمى عورة » ؛ وهي كلمة تدل على العاهة والمار في الوقت نفسه . لكننا نصادف هذا الفهم للعورة والعمى في الغرب في قرن العادات الجديدة التي تعلمها الفتى تعطية عينيه بالنظارات السوداء^(١١١) . وتمثل هذه النظارة عادة غريبة لم يصادفها البطل من قبل . وكان يفكر وهو جالس في القطار في أوروبا ؛ « فيها حفظ من قول أبي العلاء إن العمى عورة ، وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقق من أن ذلك الغطاء الرخيص الحقير مازال يستر عينيه اللتين كان يجب أن تسترا »^(١١٢) .

والغطاء في هذه القطعة النصية هو النظارات السوداء . وفي الصفحة نفسها يفكر الفتى في الذين يستر وجههم ويسترون « عورة العمى »^(١١٣) .

والاختلاف مع « قيدي » واضح من هذه الزاوية ، وهو اختلاف يؤكد أن الغرب ليس جنة للمكفوفين ، بالرغم من فوائده . أو بعبارة أخرى ، لا يضع طه حسين الغرب - على خلاف قيد مهتا - بوصفه العنصر الذي يعاكس تماما العالم التقليدي الذي يدنيه . وإذا كان « الحديث » و« الغرب »

يمر عنه النص بوضوح ، وليس عن موقف يجب علينا أن نستنتجه - بوصفنا قراء - من حوادث أو ظروف موجودة في النص .

نعلم من نص « قيدي » أن الموقف الهندى التقليدي ينظر إلى العمى بوصفه لعنة^(١١٤) . والموقف التقليدي مثل انتقاده ، كلاهما أمر واضح . لكننا نهم - في تحليلنا - بالتصوير الذي يقدم من خلاله الموقف التقليدي ؛ إذ يشرح الأب أسباب إعجابه بمدير مدرسة العميان ، ويرد هذا الإعجاب إلى أن المدير كان مسيحياً تعلم في أمريكا . ويبنى ذلك أن الولد يبعد بين معتقد المدير والمعتقد الجبري عند الهندوس اللذين يرون في العمى لعنة . أما أمريكا فتشير إلى معرفة المدير بالأساليب « التقدمية » الغربية لتعليم العميان^(١١٥) . ولقد أراد الولد - فضلا عن ذلك - أن يرسل البطل الفرير إلى الغرب ، بواسطة مدير المدرسة ، فكتب إليه طالبا المساعدة في هذا الأمر ، وكان متأكداً من أن قيدي سيستفيد من الحياة في المجتمع الغربى ؛ لأن هذا المجتمع أكثر تنورا في معاملة العميان من المجتمع الهندى^(١١٦) . ويقدم النص بذلك مواجهة بين الآراء التقليدية والآراء الحديثة أشبه بمواجهة الشرق والغرب .

ويوازي النص بين التقاليد والعمى مثلا يوازي بين الغرب وتحتيف العاهة . وتمثل أفضل الأماني المرتبطة بالولد الهندى الفرير فيها يمكن أن يشابه به مع ولد فرنسى ضرير - مثل لويس برايل ، مخترع اللغة البارزة للعميان^(١١٧) .

ولكن الغرب يبقى بالرغم من ذلك شيئا بعيداً أسطورياً ، إلى حد ما . فالغرب يمثل - أولا - مكانا سيسافر إليه البطل وليس مكانا قد سافر إليه من قبل . ومعرضنا النصية بالغرب محدودة - لذلك - بمعرفة الراوى نفسه . ومعرفة هو بالغرب قليلة جدا . ولدينا في النص - لهذا السبب - صور وأفكار عدة تتعلق بالغرب ، وهي أفكار وصور غير واقعية بل أسطورية .

يقول أحد الأولاد لقديدي - على سبيل المثال - إن البصر يرجع إلى المكفوفين في أمريكا ، عندما يدرسون مع المبصرين . ويضيف أن هذا يحصل في الولايات المتحدة ؛ لأن للناس هناك « عين حياة كبيرة قوية »^(١١٨) . ونلاحظ ظاهرة مشابهة ، حين يتحدث الأولاد في غرفة النوم عن محاولة إرسال قيدي إلى أمريكا ؛ إذ لا يصدق أحد منهم أن الرجل « الأبيض » أو المرأة « البيضاء » يمكن لأحدهما أن يكون ضريراً ، ويطلب الأولاد من قيدي أن يرأسهم ، بعد وصوله ليؤكد لهم ذلك^(١١٩) .

تدل هذه الأمثلة على وجود الغرب الأسطوري . وتكون السمة الأسطورية من عدم وجود العمى في الغرب بوصفه شيئا واقعيا ؛ بمعنى أن الأولاد يظنون أن الغرب عالم مثالي ، لا وجود للعمى فيه ، ذلك العمى الذى يرتبط - في أذهانهم - بالشرق التقليدي .

العمى ، ومشاكل «التقليد» والحديث» و«الشرق والغرب» ، مسائل أساسية في سيرة حياة كل من بطل الترجمة الشخصية. وتدل هذه المسائل على خاصية للترجمة الشخصية ، أشرنا إليها سابقاً ، وهي وضع الترجمة بوصفها مرآة للمؤلف البطل . ولكن الترجمة تمثل - كما قلنا من قبل - مرآة للمؤلف الكاتب . ولقد شرحتنا هذا العنصر من خلال تحليلنا لكاتب العمى . ولكن جانباً من طبيعة الترجمة الشخصية ، أضحى جانباً من ميثاق السيرة الذاتية ، يتصل بمبدأ مؤداه أن الشخصيتين - أى المؤلف البطل والمؤلف الكاتب - شخصية متحدة في الوقت نفسه ، ولا يمثل انفصالها في آخر الأمر سوى مفهوم مجرد للتحليل . والحق أن دور المؤلف الكاتب يتكون جزئياً من اختيار مظاهر المؤلف البطل التي يقدمها إلينا . ونجى شخصية المؤلف البطل في الوقت نفسه من خلال اختيارات المؤلف الكاتب . ونستطيع أن نمضي بهذا التحليل على نحو يحيط بصله موقف كلا الكاتبين بالمرأة : وذلك من خلال فحص الطريقة التي يستخدمها كلا الكاتبين عندما يطور عملية الترجمة الشخصية .

إن نص الترجمة الذاتية يخرتنا - عندما نقرأه - بتوهم أننا إزاء وصف دون تحريف ، ذلك لأن الترجمة سيرة ذاتية . ولكن كل سيرة ذاتية تختار - بالضرورة - استراتيجيات نصية خاصة ، أو طريقة خاصة لتطور بواسطتها عملية الترجمة الشخصية .

ومن الأهمية بمكان أن كلا النصين يعالج كتابة الترجمة الشخصية من موقف واحد ، هو موقف الذاكرة ، بمعنى أن كلا النصين يشكل من خلال الذاكرة ، ويبدأ كلامهما بظاهرة التذكر^(١١٩) . ويستخدم النصان هذه الظاهرة بوصفها وسيلة لتقديم المعلومات الأولى في الكتاب . ولكننا نواجه اختلافًا يميز بين الكاتبين . إذ يبدأ نص «الأيام» بـ «لا يذكر»^(١٢٠) ، بينما يبدأ نص «قيدى» بـ «أذكر»^(١٢١) ، أى أن النص الأول يقدم الظاهرة باستعمال الصيغة الإنكارية ، بينما يعتمد النص الثاني على جملة إيجابية .

وهذا الفرق أقل أهمية مما يبدو لأول وهلة، لأسباب تكلمنا عنها سابقاً . وتتحول الذكريات - في نص طه حسين - في الصفحات الأولى إلى موقف إيجابي . ويستمر النص في تطور خطى إلى نهايته المتصصة . ونواجه ما يفاير ذلك عند «قيدى» . إذ تتمثل الذكري الإيجابية للبدلية - كما رأينا - من خلال خاتمة الكتاب ، تلك التي تلقى ظلال شك على صحة الذكريات التي ابتنى الكتاب عليها . ويقدم كلا النصين - على هذا النحو - الذاكرة بوصفها عنصراً ضمناً سالباً أو موجباً .

ولكن ما أهمية هذه الظاهرة الثنائية ؟ إن كلا المؤلفين يفضي قلماً ، في سيرته ، عن طريق عرض الترجمة الشخصية من خلال

يتدحجان في نص «قيدى» فإن كليهما يبدو في «الأيام» كأنه مرحلة منفصلة عن الأخرى ، ولذلك يبدو نص طه حسين أكثر «وطنية» من نص قيد مهنا . إذا صح استخدامنا لكلمة «وطنية» .

إن الغرب يمثل عند طه حسين المكان الذي يقهر فيه الفتى التحديات الجديدة . ويتعود فيه على المتضخيات الاجتماعية الجديدة . فتشاهد مغامرات الفتى في مجتمع يختلف عن مجتمعه الأصلي . ويضطر الفتى إلى تغيير عاداته الأساسية : يستبدل - على سبيل المثال - بملابسه الشرقية ملابس غربية^(١٢٢) . ويقود هذا - بدوره - إلى مشاكل جديدة ، منها - مثلاً - تعلم «الدخول» في الزرى الأوروبية ، والخرق منه . وأهم من ذلك هذا الشيء الذي لم يتيسر أعواماً طويلاً ، وهو هذا الرباط السخيف الذي يديره الناس حول أعناقهم ثم يعقدونه بعد ذلك من أمام عقدة يتناقرون فيها قليلاً أو كثيراً !^(١٢٣) .

وتنغمس مع هذه الأمثلة إزاء ظاهرة خاصة بنص طه حسين . وتتألف هذه الظاهرة من طبيعة تكيفه الخاص مع الغرب . وإذا فحصنا تجربة طه حسين مع هذا الغرب أدركنا أنها تقود الفتى إلى درجة أساسية وأصلية من التكيف . ويضطر الفتى - من وجهة نظرنا - إلى أن يعاد العمى من جديد : بمعنى أنه يضطر إلى أن يبني من جديد دوره الحديث بوصفه شخصية ضرورية في ذلك إلا عما قد جدد صويالات الانتقال من الشرق إلى الغرب : ربما أن الفتى كان قد تعود على الحياة طالياً «حديثاً» أو «محدثاً» في الجامعة في مصر ، فإن عنصر حديثه في مصر يختلف عنه في الغرب ، على مستوى ما من التكيف . وبما كس هذا كله نص «قيدى» .

ولعل أهم عنصر من عناصر التكيف مع البيئة الجديدة يرتبط بتعلم الفتى لغة برايل ، خصوصاً حين يجد في هذا التعلم صعوبة شديدة . وذلك لسبب بسيط : «فهر قد تعود أن يأخذ العلم بأذنيه لا بأصبعه»^(١٢٤) . إن هذه الملحوظة تعبر عن واقع المسألة بصورة تخفف من وطأة التأثير . ذلك أن الفتى لم يتعلم - قط - القراءة^(١٢٥) ، أى لم يتعلم عملية نقل العلامات إلى كلمات . ويكتفى بالسماع والمشاهدة . وكلاهما مرتبط بالطرائق الأصلية في إدراك العلم . ومعنى ذلك أن الحضارة التي ترى فيها الفتى قد سهلت له - في الحقيقة - الأمور ، لأنها اعتمدت اعتماداً شديداً على العنصر الشفوي في التعلم . ولهذا السبب لم تفرق هذه الحضارة في تراها الطويل بين طرق تعلم المكفوفين وطرق تعلم المبصرين^(١٢٦) . ونلاحظ - من ثم - أن المسالك التي قد اعتادها الفتى في تعليمه العالي الدينى في الشرق لم تكن كافية في الغرب .

خاتمة : عملية الترجمة الشخصية

إن المسائل المرتبطة بكل من أدوار المكفوف ، وصور

إلى عناصر النص المختلفة ، ككتابة العمى أو الألم ، لاحظنا ظواهر عدة ، إذ يتناك كل من المؤلفين مستعديا للحديث عن موضوع من الموضوعات حديثا فوريا مباشرا ، بدا كلاهما كما لو كان يحتاج إلى تأخير الموضوع الآخر ومعالجته معالجة تدريجية . ولذلك نستطيع أن ندرك أن كلا المؤلفين قد استخدم عملية الترجمة الشخصية بوصفها وسيلة لاستيعاب بعض الحوادث الأكثر إيلاما في حياة كل منهما ، مما يجعل من الترجمة الذاتية - في كل من النصين - عملية طرد واستبعاد لكل ما يؤدى المؤلفين ويؤرقها ، وذلك بغاغبة النوع الأدبي للسيرة الذاتية .

الذاكرة ، بكل ما تمثله الذاكرة من عملية يتخلق بها نص السيرة الذاتية من الوعى الخاص للمؤلف^(١) . وإذا كانت الذاكرة تمثل الوسيلة التي يتخلق بها المؤلف البطل فهي - أى الذاكرة - نقطة الاتصال بين موقف الترجمة الشخصية بوصفها مرآة ، من ناحية ، وبوصفها دفعا لعدم اليقين إلى الأمام من ناحية أخرى ، وذلك بدفع الذاتية الفطرية للعملية كلها إلى الأمام . ولذلك ، يتكون موضوع الكتابين - إلى درجة ما - من عملية التذكر ، وليس من نتائج هذا التذكر فحسب .

ولكن - ما علاقة هذه الملاحظات بحياة البطلين ؟ عندما نظننا

الهوامش :

- (١) طه حسين ، « الأيام » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ - ١٩٧٣) . انظر كتاب حمدى السكوت ومارسند جويتر : « طه حسين » (القاهرة : الجامعة الأمريكية ، ١٩٧٥) فيما يخص بيولوجيا طه حسين . وانظر أيضا :
- (٢) إحسان عباس ، « فن السيرة » ، ص : ١٤٢ - ١٤٣ .
- (٣) جيمس ميتا (Ved Mehta) ، « عيلى » (Ved) (New York : Oxford University Press, 1982) .
- (٤) انظر - على سبيل المثال - عيلى وهبة « معجم مصطلحات الأدب » (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص : ٨٠ .
- (٥) من الممكن أن يترض حليا بالقول إن جيمس ميتا ليس كاتبا من العالم الثالث ، إذ يكتب باللغة الإنجليزية ، لكن لدينا أمثلة كثيرة لمؤلفين من العالم الثالث يكتبون باللغات الأوروبية ، مع حفاظهم على العلاقات الثقافية والأدبية التي تربطهم بالعالم الثالث . وهذا يحدث - على سبيل المثال - مع مؤلفين بارزين من شياى أفريقيا ، يكتبون باللغة الفرنسية . ومن الجدير بالذكر أنه لا توجد لغة حثابة تلعب الدور الجامع نفسه الذى تلعبه اللغة العربية في العالم العربى .
- (٦) تتل نظرة سريعة إلى نقد الأدب العربى على أن المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى موجودة على نحو بالغ الأهمية .
- (٧) طه حسين ، « الأيام » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ - ١٩٧٣) . انظر كتاب حمدى السكوت ومارسند جويتر : « طه حسين » (القاهرة : الجامعة الأمريكية ، ١٩٧٥) فيما يخص بيولوجيا طه حسين . وانظر أيضا :
- (٨) Pierre Cachia (Taha Husayn) : His Place in the Egyptian Literary Renaissance (London : Luzac and Company, 1956) .
- (٩) جابر عصفور ، « الرأيا للمجازرة : دراسة في نقد طه حسين » (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٣) . عن « الأيام » بوصفها سيرة ذاتية (أو ترجمة شخصية) انظر : رشيدة مهران ، « طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ، ص : ٢٥١ - ٢٩٥ . شوقي ضيف ، « الترجمة الشخصية » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ، ص : ١١٣ - ١١٩ ؛ إحسان عباس « فن السيرة » (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٧) ، خصوصا ص : ١٤٣ - ١٤٦ .
- (١٠) وانظر : الهدوى زهران ، « أسلوب طه حسين في ضوء القدرس القارى الحديث » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .

- (٧) جابر عصفور، والمرابا المتجاوزة.
- (٨) انظر - مثلا - إحسان عباس، «فن السيرة»، ص ١٤٥.
- (٩) Philippe Lejeune, (Le Pacte autobiographique) (Paris: Editions du Seuil, 1975).
- ص ١٣ - ٤٩.
- لديا أسئلة قليلة في الجزء الثالث من «الأيام»، نواجه فيها رواية ضمير المتكلم. وفي الجزء الأول - كذلك - تصادف ظاهرة الازدواج *doublément* بمعنى أن الراوي يتكلم من خلال ضمير المتكلم، لكن يوصفه راويًا بصل من البطل. وما أن هذه الظاهرة تقودنا إلى خارج حدود البحث فإن نصوص متزامنا الأدبي الكامل، إذ تناول هذه المسألة ومسائل أخرى في كتاب عن «الأيام» في طور التفتيش. انظر عن ظاهرة الازدواج، Lejeune, Le pacte autobiographique، ص ١٦.
- (١٠) حذيفة السكوت ومارسدين جوتز، «له حسين».
- (١١) وقديس، ص ١٤ - ١٥.
- (١٢) Janet Malcolm, (School for the Blind @New York Review of Books) أكتوبر ١٩٨٢، ص ٣.
- (١٣) من الواجب أن نذكر أن كتابة الصبي، كأشكال الكتابة الأخرى، تمثل نظاما للتصور الأدبي. ولا توجد كتابة تمكس بطريق كامل عالم المتكلم أو إحسانه. وتختلف كتابة الصبي عن أشكال الكتابة العادية من خلال وصلها باعتبارها نظاما للتصور الأدبي يخلق وهم الصبي.
- رأى الديرولي زمران («أسلوب طه حسين»، ص ٨٢، ٨٤) أن استخدام صبيغ الياء للمجهول في «الأيام» يعكس صبي طه حسين. ولكن ملاحظة تنقش بصيغة التي للمجهول المستخلصة في اللغة للتعبير عن الإصباغ بالملء، وليس هذه النقطة - للأسف - علاقة ضرورية بالصبي الأخرى للمجهول في النص. يضاف إلى ذلك أننا لا نملك دراسة منظمة من النسبة التي سواء كانت هذه الصبيغ صيغًا للمجهول أو غيرها.
- (١٤) وفديس، ص ٧.
- (١٥) وفديس، ص ١٠.
- (١٦) وفديس، ص ٢٧.
- (١٧) وفديس، ص ٨٣.
- (١٨) وفديس، ص ١٤٣.
- (١٩) وفديس، ص ٧٥.
- (٢٠) وفديس، ص ١٢.
- (٢١) وفديس، ص ٦٦.
- (٢٢) وفديس، ص ١٧٢ - ١٧٣.
- (٢٣) وفديس، ص ٧٦.
- (٢٤) والأيام، ج ١، ص ٢٠ وما يليها.
- (٢٥) والأيام، ج ١، ص ٣١.
- (٢٦) والأيام، ج ١، ص ٣١.
- (٢٧) والأيام، ج ٢، ص ٤٦.
- (٢٨) والأيام، ج ١، ص ١٤٣.
- (٢٩) والأيام، ج ١، ص ٥.
- (٣٠) والأيام، ج ١، ص ٩.
- (٣١) والأيام، ج ١، ص ١٦.
- (٣٢) والأيام، ج ١، ص ٢٤.
- (٣٣) والأيام، ج ٢، ص ٣.
- (٣٤) المصدر نفسه.
- (٣٥) انظر - مثلا - والأيام، ج ٢، ص ٨.
- (٣٦) والأيام، ج ٢، ص ٥.
- (٣٧) والأيام، ج ٢، ص ٦.
- (٣٨) والأيام، ج ٢، ص ٣٨.
- (٣٩) والأيام، ج ٢، ص ١٩.
- (٤٠) والأيام، ج ٢، ص ٣٨، ٣٩، ١٠٨.
- (٤١) والأيام، ج ٣، ص ٨٥، ٨٨، ٩٠، ١٠٨.
- (٤٢) والأيام، ج ٢، ص ٩١ - ٩٢.
- (٤٣) والأيام، ج ٢، ص ٩٩ - ١٠٠.
- (٤٤) والأيام، ج ٢، ص ٤٣.
- (٤٥) انظر والأيام، ج ٣، ص ١٠٩.
- (٤٦) والأيام، ج ١، ص ١٩ - ٢٠.
- (٤٧) والأيام، ج ١، ص ٢٠ - ٢٢.
- (٤٨) والأيام، ج ١، ص ٢٠ وما يليها. ومن المثير أن النبي كان يمتلك في هذه السن تلك الفرصة التي ينسبها إلى نفسه في النص عن أبي العلاء، وما أن هذه الفرصة لا تنسب إلى زمن مبكر من حياة البطل أو إلى الراوي، فهي تمثل - على مستوى التخييل - مفارقة زمنية. ويجب أن يذكرنا ذلك بأن الترجمة الشخصية تقدم أدنى حياة شخص من الأشخاص، وليست تسجيلا عليها هذه الحياة. قارن برشيدة مهران وطه حسين، ص ٢٩١.
- إن مسألة الألم والتخيل مرتبطة بأبي العلاء في أعمال أخرى لطه حسين. فقي التجديد ذكرى أبي العلاء - على سبيل المثال - ينسب مؤلفا إلى أبي العلاء مسألة التكيف والاضطراب، وحيلته عن شاعره، بطلية الشخصية أو الحسية، يمثل حديثا من أساطير الترجمة الشخصية بمعنى من المعاني. وما أن هذا النص يتناول مشاكل عدة متنوعة فهو يساعدنا على فهم ثقافة الراوي في المجموعة في «الأيام» واقتصادها. ولقد عبر طه حسين أيضا عن للسائل الثقافية المرتبطة بالصبي في فأله الطويل «مع أبي العلاء في صبي». ولكننا نجد بحثا في «الأيام». انظر طه حسين والتجديد ذكرى أبي العلاء، وخصوصا ص ١٣٣ وما يليها. ووقع أبي العلاء في صبيته في والمجموعة الكاملة لقرائن التكرار طه حسين، «الجلد العاشر»، وأبي العلاء العمري («بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤»). قارن جابر عصفور، والمرابا المتجاوزة، ص ٣٣٥ وما يليها.
- (٤٩) والأيام، ج ١، ص ٦.
- (٥٠) والأيام، ج ٢، ص ١٠٢.
- (٥١) والأيام، ج ٣، ص ٦.
- (٥٢) والأيام، ج ٣، ص ٩٥ - ١٠٠.
- (٥٣) والأيام، ج ٣، ص ٩٥ - ٩٦.
- (٥٤) والأيام، ج ٣، ص ١١٢ وما يليها.
- (٥٥) وفديس، ص ٣٤، ٣٥.
- (٥٦) وفديس، ص ٣٧.
- (٥٧) وفديس، ص ٤٦.
- (٥٨) وفديس، ص ٩٣ وما يليها.
- (٥٩) انظر - مثلا - وفديس، ص ١٤٤.
- (٦٠) وفديس، ص ٩٤.
- (٦١) وفديس، ص ١٤٢.
- (٦٢) وفديس، ص ١٢٧.
- (٦٣) وفديس، ص ٢٥٥ - ٢٥٨.
- (٦٤) والأيام، ج ١، ص ٨٦.
- (٦٥) والأيام، ج ٢، ص ١٤٣ - ١٤٤.
- (٦٦) والأيام، ج ٢، ص ١٢٤.

- (٦٧) «الأيام» ج ١ ، ص ١٠٥ .
- (٦٨) «الأيام» ج ٢ ، ص ١٧٨ - ١٧٩ .
- (٦٩) «الأيام» ج ٢ ، ص ١٤٧ .
- (٧٠) «الأيام» ج ٣ ، ص ٦ .
- (٧١) «الأيام» ج ٣ ، ص ٣٦ .
- (٧٢) «الأيام» ج ٣ ، ص ٤٨ وما يليها .
- (٧٣) «الأيام» ج ٣ ، ص ١٥١ - ١٥٢ .
- (٧٤) «الأيام» ج ٣ ، ص ١٦٦ .
- (٧٥) «الأيام» ج ٣ ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .
- (٧٦) «ندى» ، ص ١٤ .
- (٧٧) «ندى» ، ص ١٧ .
- (٧٨) «ندى» ، ص ٦٥ .
- (٧٩) «ندى» ، ص ١٣٩ .
- (٨٠) «ندى» ، ص ٢٥٨ .
- (٨١) «ندى» ، ص ٨٥ .
- (٨٢) عن لا تقارن - بالطبع - بين كل الأدوار وكل المواقف الموجودة في كل من المجتمعين . لكننا نتم بالتمسكها في التصبن لحسب . ولقد وجد - على سبيل المثال - شحاؤون في العالم الإسلامي .
- (٨٣) «ندى» ، ص ٢٥٦ .
- (٨٤) «ندى» ، ص ٢١٠ . يبدو أن الطب واليوناني في هذا الكتاب يدل على طب العالم التقليدي الإسلامي . وأصول هذا الطب يونانية حقا ، ويملأ هذا الطب نوعا من الطب الجالينوسى . وبالرغم من أن هذا الطب كان علميا في وقته فقد سقط في القرن الحديث ، وانضم إلى مستوى الطب الشعبي . ونستطيع أن نستخرج من همه أن حكميى كان مسلما وأنه كان يميل بهذا الطب .
- (٨٥) يجب علينا أن نذكر أن حوادث هذا الكتاب قد وقعت قبل انفصال باكستان عن الهند .
- (٨٦) «ندى» ، ص ٧٨ وما يليها .
- (٨٧) «ندى» ، ص ٨٥ .
- (٨٨) المصدر نفسه .
- (٨٩) «الأيام» ج ١ ، ص ١٤٩ .
- (٩٠) «ندى» ، ص ٨ .
- (٩١) «الأيام» ج ١ ، ص ٦ .
- (٩٢) «الأيام» ج ١ ، ص ١٢٠ .
- (٩٣) «الأيام» ج ١ ، ص ١٦٠ .
- (٩٤) «ندى» ، ص ١٤ .
- (٩٥) «ندى» ، ص ١٤ وما يليها .
- (٩٦) «ندى» ، ص ١٠٠ .
- (٩٧) «ندى» ، ص ١٧٨ .
- (٩٨) «ندى» ، ص ١٢٥ .
- (٩٩) «ندى» ، ص ٢١١ - ٢١٢ .
- (١٠٠) «ندى» ، ص ٢١٩ .
- (١٠١) «ندى» ، ص ١٥ - ١٦ .
- (١٠٢) «ندى» ، ص ١٧٤ وما يليها .
- (١٠٣) «ندى» ، ص ١٥ .
- (١٠٤) المصدر نفسه .
- (١٠٥) «ندى» ، ص ١٥٧ .
- (١٠٦) «ندى» ، ص ١٠٥ .
- (١٠٧) «ندى» ، ص ١٨٧ .
- (١٠٨) «ندى» ، ص ١٦١ .
- (١٠٩) «ندى» ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .
- (١١٠) «الأيام» ج ٢ ، ص ٣٧ ، ٣٤ - ٥٤ - ٥٥ ، على سبيل المثال .
- (١١١) «الأيام» ج ٣ ، ص ١٧ - ١٠٠ .
- (١١٢) «الأيام» ج ٣ ، ص ١٠٠ .
- (١١٣) المصدر نفسه .
- (١١٤) «الأيام» ج ٣ ، ص ٧٦ .
- (١١٥) «الأيام» ج ٣ ، ص ١٠٥ .
- (١١٦) «الأيام» ج ٣ ، ص ٨١ .
- (١١٧) المصدر نفسه .
- (١١٨) نستطيع أن نرى ذلك في نقل الحديث الشفوى والكتب - منها راء و نظام التعليم المستخدم . ولقد كان عدد العلماء والأدباء (من المكفوفين) الذين تعلموا بهذه الطريقة ضعفا جدا . انظر - على سبيل المثال - حبيب س أبك الصغدى . ونكت المهران في نكت العميان . تحقيق أحمد زكى لك (القاهرة : الطبعة الجالية ، ١٩١١) .
- (١١٩) ليست هذه البيانات للترجمة الشخصية عادية أو مفروضة عن طريق الشكل الأوتوبيوغرافى نفسه . ولدينا طرائق مختلفة لبداية الترجمة الشخصية . وتشتمل الطريقة العادية على رواية ولادة الشخص أو تاريخه حالته . انظر : ص ١٩٧ وما يليها :
- Le poète autobiographique
- (١٢٠) «الأيام» ج ١ ، ص ٣ .
- (١٢١) «ندى» ، ص ٣ .
- (١٢٢) تقول رشيدة مهران ، «ده حسين» ، ص ٢٧٤ . من بداية «الأيام» :
- وهكذا قدم لنا الكاتب نفسه بكل توافه وكأنه يستحي من تقديم نفسه . لكن تحليلنا قد أوضح الأسباب التي تدل على أن وجهة نظر رشيدة مهران لا تقدر هذه البداية حق قدرها . فبما يتصل بالنظر إلى هذه البداية بوصفها بداية ، أو بما يتصل بملاحظتها بيقية الكاتب .

فن الإبيجراما عند

طه حسين

دراسة في
"جنة الشوك"

فخري قسطندي

لا أجد بيتاً من الشعر ، وأنا بسبيل الحديث عن فن «الإبيجراما» عند طه حسين ،
أكثر ملامحة لهذه المناسبة في بيت الخبيث :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتي على قدر الكرام المكارم

فلقد كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من مكارمه أنه أضاف إلى النثر العربي الحديث الجنس الأدبي الذي يعرف في أدب الغرب «بالإبيجراما» ، وجعل كتابه جنة الشوك (دار المعارف بمصر ، ١٩٤٥) وقفاً عليه وحده ، وكانت هذه الإضافة ، فيما أرى ، جزءاً من خطة عامة ، حرص عليها منذ عودته بعد إتمام دواسته في فرنسا ، للبهوض بالأدب العربي الحديث إلى بعض ما بلده الأدب العربي القديم من مكانة عالية ، حتى يتحقق التواصل بين الأدب العربي القديم وحديثه من جهة ، وحتى يسهم الأدب العربي الحديث في العطاء الإنساني من جهة أخرى ، فللأدب العربي القديم مكانة عالية ، وفضله على الأدب الإنساني والعقل الإنساني حقيقة مفردة من حقائق التاريخ .

عدداً ، ولا خطراً ، ولا مكانة في التاريخ ...
ويكفي أن نلاحظ أن الأدب العربي هو الذي عاشت عليه كل الأمم العربية ، وهو الأدب الذي حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، في حين كان الأدب اليوناني منحازاً في القسطنطينية ، وكانت أوروبا منهكة في جهالتها . ويكفي أن نلاحظ أن النهضة الأولى التي ظهرت في القرن الثاني عشر في

ولست أرى بأساً في أن أسوق في هذا الصدد فقرات من
عاضرة ألقاها في الجامعة الأمريكية عام ١٩٣٢ ، وضمنا كتابه
من حديث الشعر والنثر (دار المعارف بمصر ، ١٩٣٦) :
«الأدب العربي وحده أدب عاشت عليه أمم كثيرة نحو
خمسة عشر قرناً ، والأدب الغربي الكبير في العالم عاشت
عليها أمم ، ليست أقل من الأمم التي عاشت على الأدب العربي

لا يسعى الأدب العربى الحديث إلى أن ينفق خطاه ، ويجدد سيرته ؟ وما نحن نرى أدبيين من أدباء العربية على وعى عميق بكنائزها العالمية ، ولعل وراء هذا الوضع العميق الغرم الماضى ، والمهمة القمصاء ، والطلموح الزوابع إلى أن يتبوأ الأدب العربى الحديث المكانة العالمية نفسها .

وأغلب ظنى أن طه حسين أراد أن يبلغ هذه الغاية ، وأنه اتبع سبلا شتى لبلوغها . فهو قد طرق مثلا السيرة الذاتية من باب لم يطره كتاب السيرة الذاتية فى الغرب . وأقول فى الغرب ، لأننا درجنا حديثا على أن نفيس أدبنا العربى الحديث بأدب الغرب ، ففيا وصل إليه علمى ، كل كتب السيرة الذاتية التى حفظها لنا الآداب الغربية يتحدث كتابتها بضمير المفرد المتكلم . وهذا ما يطالعنا فى ثلاثة من أشهر كتب السيرة الذاتية عندهم : ميريى الذاتية (١٧٧١) للكتاب الأمريكى بنجامين فرانكلين ، والسيرة الذاتية لإدوارد جيبون (١٧٨٨ - ١٧٩٣) ، واعتراطات جون جاك روسو (١٧٨١ - ١٧٨٨) . وإليك هذا المثال من إدوارد جيبون المؤرخ الإنجليزى الكبير صاحب كتاب تلغى الإمبراطورية الرومانية وانهارها (١٧٧٦ - ١٧٨٨) . إن جيبون يتحدث عن نفسه حديثا صريحا مباشرا بضمير المفرد المتكلم :

ولدت فى ينى ، بمقاطعة سرى ، فى السابع والعشرين من إبريل ، حسب التقويم الميلادى القديم ، لعام ألف وسبعمائة وسبع وللألف مئلت ، وكنت الطفل الأول الذى أمَّره رباط الزوجية بين إدوارد جيبون ، المغمم ، وجوديث بورلين . وكان ممكنا أن يكتب على أن أكون عبدا ، أو متوحشا ، أو مزارعا بسيطا . ولا يتأتى لي أن أدير النظر ، دون متعة ، فى سعاد الطيبة التى لفست أن أكون مولدى فى بلد حر متمدد ، فى عصر علم وفلسفة ، من عائلة شريفة ، خلعت عليها هبات الثروة ... (١) .

أما طه حسين فقد خرج على هذه السلة المهودرة فى الأيام ، فهو يتحدث بضمير المفرد الغائب ، ثم هو يتحدث بضمير المفرد الغائب على طريقة المؤلف القصصى الغربى الحديث الذى يستخدم المفرد الغائب . ومن مزايا هذا المنهج أنه يضع الراوية خارج حلبة الأحداث ، ومن ثم فهو يرى كل شيء بوضوح تام . ثم إن هذا الراوية يحكم موقعه خارج الحلبة ، لا يتلمع مع شخص قصته ، ولا ينفلج بانفعالاتها ، لأن مصيره لا يرتبط بمصائرنا ، ومن هنا فإنه يسرد ويصف ويحلل فى موضوعية تامة . ولا يخفى أن القصة التى يجرى على لسان المفرد المتكلم لا تملك إلا أن تصور الشخص والحدث والمشاهد من زاوية الرؤية عند المفرد المتكلم الذى قد يرى شيئا ، ويخفى عن أشياء ، والذى قد يميل مع هوى نفسه ، فيصدر أحكاما لا تتفق مع الحقيقة ، ثم إنه إذ يكون أشبه بشخصية فى مسرحية ، ويكون القارئ أشبه بتفرج فى قاعة مسرح ، فإن

أوروبا إنما هى نتيجة لاتصال أوروبا بالعرب . فأدبنا هو الذى أحيى العقل الأوربى ، حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل فيها الأدب الأوربى بالأدب اليونانى القديم .

فلو لم يكن للأدب العربى إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى فى عشرة قرون ، لكان هذا كافيا للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التى تمتاز بنفسها ، وتستطيع أن تثبت لصروف الزمان (٢) .

ولعل العقاد قد ألح إلى وجه من هذه الحقيقة حين كتب ، فى وقت يسبق محاضرة طه حسين ، عن التقاء الشعر اللاتينى والشعر العربى القديم على ساحة الغزل . فقد جاء فى مقال بعنوان الغزل «الطبيعى» من كتابه الفصول (المكتبة الأهلية بمصر ، ١٩٢٢) ما نصه :

... كان كاتيلوس (٣) الشاعر الرومانى يدعو الآلهة قائلا : وأيتها الآلهة إن كانت لك رحمة بالقلوب الصديقة المشفية فيحق براعى عليك إلا ما نظرت إلى عذائى ، ورثت لما فى ، ومسحت عني هذا الواء المالح . والباء المالح . وهذه الرعدة التى تسربت رعدتها فى عروقى . غشت الهاء عن قلبي .

وهى رعدة عروى بن حزام التى يقول فيها :
وفى لتعرونى للذكراك رعدة

ها بين جلدى والعظام ديب

... وكان كاتيلوس يقول : «إلى لأكره وأحب . تسألنى كيف ذلك ؟ من يدري . ولكنى أحس بحقيقة هذا الأمر وشدة برحائه .

وكذلك كان يقول المجنون :

فبارب إذ صيرت ليلى هى ليلى

فرزى بعينها كما زنتها ليا

ولا فيفضها إلى وأهلها

فرزى بيلي قد لقيت الدواهي

وليس فى نعم الحب بالداهية شيء من الرقة والنعمة ولكنها حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من لغة ، أو مشرب قوم أو وحدة زمن ، ولكنها اجتماعا على عاطفة إنسانية صادقة . بل اتفق عليها كل شاعر عالج من العشق ما عالجها هذان الشاعران (٤) .

ونحن نخلص من قول العقاد إلى هذه النتيجة : لئن كان يوجد بين نقاد الأدب فى الغرب من يقول إن كاتيلوس ذو مكانة عالمية فى شعر الغزل عند اللاتين ، فإنه حرى بهؤلاء النقاد ، لو اطلعوا على شعر الغزل عند العرب ، أن يصدروا هذا الحكم على شعراء الغزل الكبار عند العرب .

فإذا كان الأدب العربى القديم أدبا ذا مكانة عالمية ، فلم

لا يقف عند هذا اللون من ألوان العطاء . ففي مقدوره طه حسين أن يسمى إلى التجديد في فن « الإيجراما » ، وهو فن برع فيه الشعراء القدماء من اليونانيين و اللاتينيين وعالجه شعراء الغرب في العصر الحديث ، كما أخذ شعراء العرب في العصر العباسي الأول بنصيب منه . وطه حسين حين يسمى إلى التجديد في فن « الإيجراما » يعتقد أكثر من غرض ، فهو يفتح خط الإبداع في هذا الفن من فنون القول موصولا بين الأدب العربي القديم والحديث من جهة ، ويربط ما بين الأدب العربي قديمه وحديثه والأدب الأوروبية العالمية من جهة أخرى . ولما كنا على يقين من مكانة الأدب العربي القديم بين الأدب العالمية ، فإن مدار الأمر كله على مكانة الأدب العربي بين الأدب العالمية . فإن أظنحت محاولة طه حسين في أن يرقى بفن « الإيجراما » إلى الغاية التي بلغها عند الأوروبيين ، فإنه يكون قد رمى رميته ، وأصاب بيقته ، وأعطى السند والبيئة على أن الأدب العربي الحديث جدير بأن يسلك في عداد الأدب العالمية . وأرى أن هذه الفكرة ملكت عليه نفسه ، وسيطرت على قلمه في كل ما كتب وأعلن إلى الناس ، وألحت عليه بضرب معين من السؤال :

« ... أوجد هذا الفن في اللغة العربية أم لا يوجد ؟ ...
 أنتسجيب اللغة العربية لهذا الفن إن دعيت إليه أم لا أنتسجيب ؟ ... أقادر أنا على أن ألام بين هذا الفن وبين اللغة العربية أم غير قادر ؟ ... والذين يقرمون ما أدعت في الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن يستطيعون أن يروا ذلك في كثير ما أدعت فيهم . وأن يبينوا في وضوح وجلاء أني أنتسجيب حين أكتب - وحين أكتب في الأدب خاصة - لشيئين اثنين : أحدهما ما أرى من رأى أو أجد من عاطفة وشعور ، والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل فيونا من الأدب من يطررها القدماء ، وامتحان قدرتي أنا على أن أكون الصلة بين اللغة العربية وبين هذه الفنون والآداب »^(١) .

وظاهر من قول طه حسين أنه يسعى إلى توسيع رقعة اللغة العربية والنهوض بقدراتها ، وإلى توسيع رقعة الأغراض التي يكتب فيها الأدب العربي الحديث . على أننا نستبين وراء هذه الرغبة الملحة مهمة تسمى دائية إلى أن يأخذ الأدب العربي الحديث مكانه إلى جوار الأدب العالمية ، وأن يواكبها فيما برزت فيه من فنون الكتابة .

والملازمة بين القديم والجديد في فنون الأدب ، وامتحان قدرة اللغة العربية على الاستجابة لفن لم يطره القدماء ، ثم إمتحان قدرة طه حسين الشخصية على توليف اللغة العربية في صنع صور فنية جديدة تملأ ، فيها أرى ، شطراً هاماً من وجوه النشاط الأدبي التي توفر عليها طه حسين . فقد نادى طه حسين بأهمية القديم ، وبضرورة الانطلاق منه ، والانفتاح به في محاولات التجديد في بلي إنه ليرى أن فهم الحضارة الحديثة رهن

استغراق المفرد المتكلم في عواطفه قد يدفع إلى اندماج القارئ معه في عواطفه ، فيفقد القارئ أيضاً القدرة على الحكم الصحيح .

لقد جمع طه حسين بين خصائص السيرة الذاتية التي تقوم كلية على حياة صاحب السيرة ، وبين مزاجيا العرض عند المؤلف القصصى الغربى الحديث الذى يوظف ضمير المفرد الغائب لتصوير شخوص وأحداث ابتكرها خياله . فكانت النتيجة نسيجا خيوطه من الحقيقة ، أما أسلوب نسجه فن الخيال .

ولعل منج طه حسين في تدوين السيرة الذاتية أقرب ما يكون إلى منج الرواى الإيرلندى الكبير جيمز جويس في روايته صورة الفنان شابا (١٩١٦) التي استلهم فيها بعض أحداث حياته ، ولكن لم يصنع منها سجلا دقيقا لسيرته الذاتية ، فكتب صورة الفنان شابا رواية ، وليست سيرة ذاتية .

ولعل نظرة عجل على كل من افتتاحية الأهم ١ (١٩٢٩) وصورة الفنان شابا تكشف عن منج العرض المشترك الذى يجمع بينهما .

يقول صاحب الأهم ١ :

« لا يذكر لهذا اليوم اسما ، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعينه ، وإنما يقرب ذلك تقريبا »^(٢) .

وجاء في الفقرة الأولى من صورة الفنان شابا ما يلي ترجمته :

« حدث ذات يوم ، وما أجمله من يوم ، أن بقرة كانت قادمة على الطريق ، وهذه البقرة التي كانت قادمة على الطريق قابلت صبياً صغيراً طريقاً اسمه الطفل تايكو »^(٣) .

فلولا معرفتنا أن كلا من طه حسين ، وجيمز جويس يتحدث عن طفولته ، لاستقر في ظننا أن كلا منهما يتحدث عن طفولة إنسان آخر ، لأن كلا منهما ينسلك عن داته ، وينظر إليها كذات تنتمى إلى شخص آخر ، يرمز إليها بضمير المفرد الغائب ، ولا يقق له أن يرمز إليها بضمير المفرد المتكلم .

لقد شق طه حسين للسيرة الذاتية^(٤) في عصرنا الحديث طريقا لم تسبقه إليه السيرة الذاتية في فنون الكتابة عند الغربيين ، أفلا يحق له بفضل هذا العطاء ، وهذا التجديد أن يتنادى بأن أدبنا العربى الحديث قد جاوز الحدود المحلية ، واقتحم آفاق الأدب العالمية ؟

إن طه حسين الذى أضاف منهاجا جديدا إلى كتابة السيرة الذاتية في الأهم ، فخرج على الشكل التقليدى الذى كتبت به أهميات كتب السيرة الذاتية عند الغربيين ، فأثبت أن الأدب العربى الحديث أرقى القدرة على أن يسهم في تراث الأدب الإنسانى ، حرص أيضا على أن يثبت أن الأدب العربى الحديث

وأرى أنه طه حسين يقرر مبدأ نقدياً مهما يلتقي فيه مع الشاعر الناقد ت. س. إليوت (T. S. Eliot) الذي نادى بأن الأدب جسم عضوي حتى يتصل فيه قديمه بجديده ، ماضيه بحاضره ، وأن قدرة الشاعر على أن يغترف بتقدم عطاء جديد يعن إلى الناس امتيازها الأدبي يتجلى ، أكثر ما يتجلى في انتفاعه بتلك الآيات النبات من أدب القدامى والتي يرجع إليها الفضل في خلودهم على الدهر . على أن جهل النقاد بهذه الحقيقة ، على كونها ماثلة في وضوح وجلاء أمام الأنظار ، يدفعهم إلى التفتيت عن امتياز الشاعر في وجوه اختلافه عن سبقوه من الشعراء ، وهنا تكون زلة النقد . ويعزو إليوت زلة النقد هذه إلى إغفال النقاد لأهمية النقد ، وقلة احتفالهم بتيمة الحس النقدي . إن إليوت يؤكد أهمية التواصل بين القديم والجديد ، فالقديم حتى يتدفق بالمائة ، وهو لذلك يمكن أن ينسج في الجديد ، وأن يحيا فيه ، وأن ينضج فيه ، وأن يسير له البقاء . يقول إليوت في مقالة «التقاليد والموهبة الفردية» (1917) Tradition and Individual Talent 1917 ما يلي ترجمته :

«فلحدي الحقائق التي قد تبرز إلى النور ... مينا إلى الإصرار حين تمدح شاعرا على تلك الوجوه التي يكون نصيبه فيها من مشابة غيره من الشعراء أدنى نصيب . وفي هذه الوجوه أو هذه الأجزاء من عمله نزع أننا نجد ما هو فردي ، وما يكونه جوهر الرجل . فنحن ندير النظر في رضا على اختلاف الشاعر عن الشعراء السابقين له ، وبخاصة الشعراء الذين سبقوه مباشرة ، ونحن نسعى جاهدين إلى أن نجد شيئا نفرد به ، يتأق لنا عزله بصفة الاستمتاع به . في حين أنه لو كان مدحنا غير قائم على هذا المعنى ، فلنا لواجدون في أجزاء عمله تلك التي يؤكد فيها أسلافه من الشعراء الموتى خلودهم في أقوى صورة ممكنة ليس أفضل ما كتب فحسب ، بل أكثرها فردية»⁽¹⁾

إن اشتغال طه حسين بقضية التوفيق بالآداب العري الحديث إلى مكانة عالية ، وما عليه هذه القضية ، في بعض وجوهها ، من ضرورة الإحياء بالقديم ، الحالد ، وضرورة للمامة بين القديم والحالد والجديد ، دفعت طه حسين إلى أن يبتدع عبارة يصف بها فنون القول التي تناقلناها عن الآداب القديم الحالد ، والتي يجب للآداب العري الحديث أن يحاربها . فهو يصف رائحة من روائح الآداب القديم بأنها «التمتة القديمة الجديدة» . فذلك هو الوصف الذي أطلقه على كليله ودمته حين صدرت فيه طبعها الجديدة (1941) والناس يتلفون بصعير الحرب . يقول طه حسين : «في هذه الأيام التي لا يلتقي الناس فيها إلا بمثل الناس فيها إلى أنفسهم إلا فكروا في وآثامها ، والتي لا يخلو الناس فيها إلى أنفسهم إلا فكروا في سيئات الحرب ومواقفها ، والتي لا يصبح الناس فيها ولا يسون إلا على أنباء منها ما يسره ولكنه سرور فيه حمرة الدم وريح

بفهم القديم ، وأن لا فائدة ترجى من وراء قوم يتشبهون بالحضارة الحديثة ، في حين أنهم لا يعرفون ما للقديم من قيمة إنسانية عظمى . وإليك بعض ما جاء في هذا الموضوع في مقال بعنوان «أثناء قراءة الشعر العري القديم» ظهر لأول مرة بمجلة الجهاد (٣٠ يناير ١٩٣٥) :

«... فليس التجديد في إماتة القديم ، وإنما التجديد في إحياء القديم ، وأخذ ما يصلح منه للبقاء . وأكاد أخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه في الأدب مقياسا للذين انتفعوا بالحضارة الحديثة أو لم ينتفعوا بها ، فالذين تلهمهم مظاهر هذه الحضارة عن أنفسهم حين تلهمهم عن أدبهم القديم ، لم يدعوا الحضارة الحديثة ، ولم ينتفعوا بها ، ولم يفهموها في وجوها ، وإنما اتخذوا منها صورا وأشكالا ، وقلدوا أصحابها تقليد القردة لا أكثر ولا أقل ، والذين تلقيتهم الحضارة إلى أنفسهم ، وتدفعهم إلى إحياء قديمهم ، وتغلا أنفسهم إغلا بالآ حياة لمصر إلا إذا عتبت بتاريخها القديم ، وتاريخها الإسلامي ، وبالآداب العرفي قديمه وحديثه ، عاينها بما يحس حياتها اليومية من ألوان الحضارة الحديثة ، هم الذين انتفعوا ، وهم الذين فهموا ، وهم الذين ذاقوا ، وهم القادرون على أن يتفخوا في إقامة الحياة الجديدة على أساس متين»⁽²⁾

على أن طه حسين في حرصه على ربط حاضره الآداب بماضيه ، لا يثبت إطلاقا في جيله ، ولا يقطع ما يربطه به من أواصر عتيقة ، فطه حسين ابن عصره ، وتزجانه ، الذي يدعو إلى استحداث أشكال فنية تتلاءم مع هذا العصر ، وتقتضج عنه ، على أن ترقى إلى تصوير الروح الحالد الذي يمثل في الإنسانية جمعا . فليس المحك في الحكم على امتياز العمل الأدبي قدم الشكل الفني أو جدته وحده ، وإنما في توظيف الشكل الفني المناسب للكشف عما يتأق الكشف عنه من جوهر النفس الإنسانية . أما الآداب القديم في ثوبه الفني القديم فقد وفق إنما توفيق في بلوغ هذه الغاية ، وإحياءها لوسر للآداب الجديد أن يصطنع من الأشكال الفنية الجديدة ما يكفل بلوغ هذه الغاية . ومن هنا فإن الحاجة تدعو أصحاب دعوة التجديد إلى الرجوع إلى القديم للاسترشاد به ، والاحتكام إليه . وإلى ذلك قصد طه حسين حين كتب في **محافظ وشوقي** (١٩٣٣) في فصل بعنوان «المثل الأعلى» :

«... فانا من أصحاب الجديد ومن أشدهم إلحاحا في تأييده والدعوة إليه ، ولكن على ذلك أجد في قراءة القديم لذة لا تعدلها ، لذة ومتعة ليس يشبهه متاع ، ذلك لأن القديم والجديد لم يستمدا جلهما الفني من القديم والجديدة وحدهما ، وإنما استمداه من هذا الروح الحالد الذي يتردد في طبقات الإنسانية كلها ، فيصل في كل جيل منها بمقدار . وهو يتشكل في كل جيل بالشكل الذي يلائمه ، ويتصور في كل بيئة بالصورة التي تناسبها ...»⁽³⁾

ولا يبارى . وإنما هو في أكبر الظن شاعر نابغة قد جازاه من غير شك كثير من الشعراء فبرعوا كما برع، ونبغوا كما نبغ، ونسبت آثارهم الحادثة إليه فدونهم ، فزعم الناس أنه وحده صاحب «الإلياذة» و«الأوديسا» ، على أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير .

فلم يكده جوته بقرأ ما كتبه وولف حتى أحس الشجاعة على أن يجارى شعراء «الإلياذة» و«الأوديسا» كما جارى شعراء التمثيل ، وكتب إلى وولف يذكر له ميله إلى أن يكون أحد هؤلاء الشعراء الموميريين .

وكانت الأنباء قد استفاضت بفتنة دينية في مدينة ملزبورج، انتهت بطرده البروتستنتيين منها ، فهاجر هؤلاء في حالة سيئة ، ومروا في هجرتهم هذه بإحدى المدن فخرج الناس ينظرون إليهم . وكان بين هؤلاء الناس شاب رأى بين المهاجرين فتاة راقته فأحبها ولكن لم يعلن إليها الحب ، وإنما طلب إليها أن تتبعه على أن تكون خادما لأسرته فقبلت . فلما انتهت معه إلى البيت أعلنت الخطبة وقلبت الفتاة . وقدمت إلى الفتى شيئا من النقد كانت تحمله لأهدته إلى مهرها لها . فلما انتهت هذه القصة إلى جوته في هذه الظروف التي كانت تحيط به هو إلى أجملها لك أنفاً كان كل شيء قد تم ، ليستطيع شاعرنا العظيم أن يضع هذه القصة الشعرية التي يستريح بها من المتاع الذي لقيه في تأليف قصة «وللمميرستر» .

ليس ما يمنعه من محاكاة هوميروس فقد حاكاه الشعراء من قبله ، وليس ما يمنعه أن يجارى «فوس» ويضع قصة كقصته «لوز» ، وليس ما يمنعه من أن يلازم بين هذين المليون فيحاكي في قصة واحدة الشاعر اليوناني القديم والشاعر الألماني الحديث .

أما محاكاة الشاعر الألماني فيسيرة سهلة لا مشقة فيها ولا عناء، وليس من شك في أن القفز فيها بمحقق لعبقرية جوته . ولكن الخطر كل الخطر والعسر كل العسر في محاكاة هوميروس ، وللمشعر الحامسي كما يجده في الإلياذة والأوديسا شروط وأصوله منها ما يتصل بموضوعه ومنها ما يتصل بشكله وصورته . وليس من اليسير على جوته أن يرضى هذه الأصول ويحقق هذه الشروط . ولئن فعل فلن يكون من اليسير أن يلوفه الناس ويمجروا به ، فالشعر الحامسي لم يقبل إلى أيام جوته أن يكون له موضوع غير الحوادث الحارقة المالية التي تتصل بالأبطال والآلهة . وكل محاولة للتزول بهذا الشعر عن هذه الميزة قد لقيت الإخفاق . والشعر الحامسي في حاجة إلى وزن خاص هو هنا الوزن السداسي الذي لم يألفه إلا أن ولم تستعمل له اللغة الألمانية . والشعر الحامسي يحتاج في ألفاظه وأسلوبه إلى شيء عظيم من الفخامة والصفحة والجلال الذي يبرر القفل والجلال وعلا السمع والقلب مما . فكيف السبيل إلى تحقيق هذا كله وكيف السبيل بعد تحقيقه إلى حمل الناس على قبوله وإساغته ؟

الموت ، ومنها ما يجوز ويسوء ، ولكنه جرن لا كالآحزان : حزن عميق كثيف مطبق ، يعرف أوله ولا يعرف آخره

في هذه الأيام المؤدية المضمنة يحمده الناس لطبيعة المعارف ومكتبتها أن تقدم إليهم هذه المثة القديمة الجديدة التي مرّت عليها القرون والقرون ، وتستضيء عليها القرون والقرون ، وهي محتفظة دائماً بشباب نضر غرض لا يعرض له اللواء ، ولا يدركه الذبول (١٧) .

وطه حسين يصف فن الإيجراما في جملة الشوك بأنه «هذا الفن الجديد القديم» ؛ لأنه يحتفظ «دائماً بشباب غرض لا يعرض له اللواء ولا يدركه الذبول» ، ثم لأن الاشتغال بهذا الفن امتد من القديم إلى الحديث ، كما يتضح حين نعرض لهذا الفن في حيته .

إن روائع الأدب ، وبعض فنون الأدب القديم، تنطوي - إذن - على حياة فياضة متجددة ؛ ولا غنى لأية محاولة للتجديد فحسب لأن تلحق بركاب الأدب العالمي عن أن تتلاطم بين الجديد والقديم في فكيف السبيل إلى ذلك ؟

لقد ضرب لنا طه حسين مثلاً موقفاً في الملامة بين الجديد والقديم فيما كتب من مقدمة رواية نقلها محمد عوض محمد عن الألمانية ؛ وهي رواية «هرمن وفروثيه» Hermann و Dorothea للشاعر جوته . فصورته أقدم على التوفيق بين قصة حب حديثة طرفها شاعر معاصر له هو الشاعر فوس ونالت ذيوعا كبيرا ، وأعجب بها جوته إعجاباً شديداً يبين شكل أدبي يوناني قديم . يقول طه حسين :

«... كان الشاعر الألماني فوس قد وضع قصة شعرية وصف فيها الحب ونشأته بين الحيين وتدانى هذين الحيين حتى تكون الخطبة ثم يكون الزواج وما يحيط بهذا كله من لذة وبهجة ومن ألم وحزن» ثم من رضى وابتهاج . وكان عنوان هذه القصة «لوزيه» وكان الألمان قد فتنوا بها حين ظهرت سنة ١٧٨٤ . وكان جوته نفسه من أشد الناس حباً لها واقتناعاً بها . وأنت تعلم أن من أخص خصال الشاعر وأقواها وأشدها تأثيراً في حياته الفنية أنه لا يكاد يعجب بأثر من الآثار الأدبية التي يود لو استطاع أن يحاكيه وينشئ مثله . كان جوته كما ترى مشغوقاً بالأدب اليوناني وبالقصص والتمثيل منه خاصة . وكان شديد الحرص على أن يحاكي هذا الأدب ويعتبه وينشئ مثله . وكان لا يثيب شعراء التمثيل اليونانيين ولكنه كان يكره هوميروس ويغافه ، ولا يكاد يتحدث نفسه بالطمع في محاكاته أو مجاراته . ولكن عالماً ألمانيا هو وولف كان قد نهض في هذا العصر إلى هذا المبد الذي كان يقم فيه صم هوميروس ففتحته ودخله وزار حجراته وغرفاته ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صنفاً واحداً وإنما وجد أصناماً وأن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ؟ هذا الشاعر الإلهي العظيم الذي لا يجارى

وقد الإيجراما فن عرفه شعراء العرب ، وإن لم يطلقوا عليه هذا الاسم . وقد ازدهر في العصر العباسي الأول في الكوفة والبصرة وبغداد ، وشعراء العرب الذين برزوا فيه حماد وبشار ومطيع وأصباهم .

وفن الإيجراما فن يظلب عليه النقد والمجاء والشخصيان وهو لا ينشأ إلا في عصور الترف ، وحين يتصل الشعراء بقصور الحكام والأمراء ، وكثيرا ما يخرج على المؤلف من أصول اللياقة ، فيذهب إلى الإفحاش في اللفظ والمعنى .

وفن «الإيجراما» فن يمتاز بالحفة والحدة والسرعة والقصر، ويتوخى التأنيق الشديد في اختيار ألفاظه ، وذلك ليقع موقعا أحيانا في القفس ، ويدور على الألسنة .

وليك ما كتبه طه حسين في تاريخ هذا الفن في مقدمة جنة الشوك : «سواء اليونانيون واللاتينيون إيجراما أى نقشا ، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا سيرا قريبا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشا على الأحجار ، فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية والأدأة البيت أو الأبيات من الشعر ، يؤدون فيها غرضا قريبا أول الأمر ، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتخذ أمرا ، حتى نأى عن الأحجار ، واستطاع أن يعيش في الذاكرة وعلى أطراف الألسنة ، ثم استطاع أن يعيش على أسلأت الأقلام وفي بطون الكتب والدواوين . وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة «إيجراما» أول الأمر على هذا الشعر القصير الذي كان ينقش على الأحجار ، ثم على كل شعر قصير ، ثم على الشعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح ، أو نزعة من نزعات الهجاء . ثم غلب الهجاء على هذا الفن ، ولا سيما عند الإسكندر بن شعراء روما وإن لم يخلص من الغزل والمدح . فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوربيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذي يقصد به إلى النقد والهجاء»^(١١) .

أما عن خصائص هذا الفن فإن طه حسين يقول :

«إنه لون من ألوان الشعر المجاني ، يقصد به إلى القصر والحفة والحدة ليكون سريع الانتقال ، يسير الحفظ ، كثير الدوران على ألسنة الناس ، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث في بعض الحديث ، أو الكاتب في بعض ما يكتب ، أو المحاضر في بعض ما يحاضر ، ثم ليكون مضحكا للسامعين والفائزين بما فيه من عناصر الحفة والحدة والمفاجأة ، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر في نفوس الأفراد والمجاعات ، يفهمهم ويردهم عما يريد أن يردهم عنه من الشر في غير مشقة ظاهرة أو جهد عفيف»^(١٢) .

وطه حسين يرى أن أدبا العرب الحديث يفتقر ، على ما فيه من خصيب وتنوع وثرأ ، إلى هذا اللون من ألوان الكتابة الفنية ، فصورلا عصر انتقال ، وعصور الانتقال تشيع فيها

هذه هي المعضلة التي فرضت نفسها على جوته حين فكر في إنشاء قصته الغرامية . ولكن جوته ليس رجلا مثلك ومثلي وإنما هو رجل نابغة فذ ، تستطيع المضكلات أن تفرض نفسها عليه ويستطيع هو أن يجد لها الحل وأن يفرضه عليها

يحتاج الشعر الحماسي إلى موضوع له خطر وجلال . وقد وفق جوته إلى هذا الموضوع وهو الثورة الفرنسية . وأين تقع حرب طروادة من الثورة الفرنسية ! ولكن جوته لم يتخذ الثورة أصلا للقصه ، وإنما اتخذها إطارا لماء ورأى أن هذا يكنى لإرضاء إلهة الشعر القصصي . فأما أبطال هذه القصة فقد اختارهم جوته من هذه الطبقة الوسطى التي ظهرت بالسيادة الفعلية في فرنسا، وإلى تطمح إلى السيادة في ألمانيا . وقد أحس جوته من إلهة الشعر القصصي نفورا من هؤلاء الأبطال المعادين إن صبح هذا التعبير ولكنه استطاع أن يزيل هذا النفور، وأن يطلق لسان الشعر القصصي بمآثر هؤلاء الأبطال^(١٣) .

لقد أسهنا في النقل عن مقدمة طه حسين ، ولكن ذلك كان ضروريا لليانة عن السبيل التي سلكها جوته للتوفيق بين القديم والجديد ، وعن خلق عمل أدبي هو مزاج بينها يسبيبه ذوق القراء . على أن عبارة وردت على لسان طه حسين تستحق أن نقت عليه بعض الشيء وهي هذه العبارة : «إن من أخص خصائل الشاعر وأقواها وأشدّها تأثيرا في حياته الفنية أنه لا يكاد يمتنع بأن من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه وينشئ مثله . وأحسب أن طه حسين اختلج بشيء قريب من هذه الماطقة حين اتصل بفن الإيجراما .

يورد طه حسين في مقدمته لكتاب جنة الشوك تاريخ فن الإيجراما وخصائصه والأسباب التي تدعو إلى طرقة في الأدب العربي الحديث ، والتبع الذي سار عليه في معالجته هذا الفن . وفن الإيجراما ، منذ نشأته الأولى عند اليونان، منسج من مذاهب الشعر بلغ أوجه وسيطر على الأدب اليوناني أو أكاد في الإسكندرية وغيرها من الحواضر اليونانية في العصر الذي تلا فتح الإسكندر . والشاعر اليوناني البارز في هذا الفن «كليك» شاعر القصر في الإسكندرية أيام بطليموس الثاني .

وفن الإيجراما فن عرفته أمة اللاتين ، وقلدت فيه اليونانيون ، ثم برعت وبلغت شأوا بعيدا من الامتياز في القرنين الأول والثاني للمسيح . والشاعر اللاتيني البارز في هذا الفن «مارسيك» شاعر القصر البارز في روما أيام الإمبراطور دوميبيانوس .

وفن الإيجراما فن عرفه الأوربيون حين نقلت إليهم الآداب اليونانية واللاتينية في العصر الحديث ؛ فلهذه أول الأمر ثم ابتكروا فيه ، ثم صرفوا عنه في أواخر القرن الثامن عشر صرفا يوشك أن يكون تاما .

جوته قد استعاض عن حرب طروادة بالثورة الفرنسية إطاراً لقصته ، فإن طه حسين قد استعاض عن عصور الترف عند شعراء الإيجراما بعصر الانتقال أصلاً تصدع عنه إيجراماته . والمعروف أن الفترات التي تعقب انتهاء الحروب قترات انتقل من ظروف الحرب إلى ظروف السلم . وكتاب جنة الشوك صدر في عام ١٩٤٥ وهو العام الذي وضعت فيه الحرب العالمية الثانية أوزارها .

ثم لن كان الشاعر جوته قد استغنى إلهة الشعر الحامس بالتبني بمآثر أبطاله الماديين ، فإن طه حسين قد سعى إلى استرضاء ذوق القراء بتوظيف التره وهو أكثر ملاءمة لعصرنا الحديث ، فضلاً عن أن التره قد سبق الشعر وظهر عليه ، فعصرنا اليومي ، عصر التر وليس عصر الشعر. وهذه حقيقة مقرة ذكرها طه حسين في كتابه حافظ وشوقي ، وذكرها غيره .

ونعطف الآن أبواب القول في جنة الشوك ، هل أن نكتف وقفة قصيرة عند عنوان الكتاب . وأول ما يغرنا بالعنوان أنه يجمع بين شيئين هما من قبيل الضلوع . فكيف يسقم أن يجمع الجنة إلى الشوك ، والجنة رمز النعم الملم ، والشوك رمز الشر والتكر الذي رتبنا به الحياة ؟ ولكن الكتاب في فن «الإيجراما» ، والإيجراما فن الصياغة الخاطفة التي تثير الدهش ، وتسوق السطح ، لأنها تخرج على مألوف القول ، فلا تشد القرين إلى القرين ، وإنما تشد القرين إلى ما يجوهه القرين . ولأن ما يغرنا بالعنوان الشطر الثاني منه ، وهو الشوك . وأى شيء أبلغ في تصوير «الإيجرامات» التي تتطلق كصالح السهام ، تصيب قمتي ، من الشوك الذي يستوى قائماً على عوده حامداً مذهب الطرف ، لا يفلت من أذاه من ساقه هوى النفس وأمنها إليه ؟ هل أن طه حسين يرفق بنا في بعض الأحيان ، في لهر لا يرعبنا فوما بما يصبى ، ولا يسلينا فوما يبرح الألم . وأمثل أولاً لما عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه بالشطر الثاني من العنوان وهو «الشوك» . يقول طه حسين تحت عنوان «رياضة» : قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : أى الرياضة أحب إليك ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : المشي .

قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : إنما أردت رياضة النفس . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : فطها إلى ما تكره وصعدا عما يحب . ذلك أمرى أن يعتني على محاطة الأهل ، ومعايشة الأصلاء ، ومعاملة الناس .^(١٠)

ولأنى لأرى أن محاطة الأهل ، ومعايشة الأصداء ، ومعاملة الناس بمكان الشوك الذي يفرض الإنسان على درب الحياة ، ويكبحه منه ، أمره شطلي ، وأن مجالدة هذا الشطلي لا تنأى إلا أن يأخذ الإنسان نفسه بالشددة فيحمل آلام من

الفوضى ، وتضطرب فيها معايير السلوك والأخلاق ، والناس بحاجة إلى من يتقدمهم نقداً يكون له حدة النصال ، فيردهم إلى الاستقامة والاعتدال .

ثم إن عصرنا عصر السرعة ، وعصر السرعة لا يحتمل الإطباب ، والحاجة تدعو إلى إنشاء فن أبقى له وقع المفاجأة ، يروق بمعناه في صياغة وجيزة أخاذة .

وطه حسين لا يقصد إلى الهباء ، وإنما إلى النقد البريء ، وهو لن يتعرض للأشخاص ، وإنما لألوان الحياة التي يراها جديرة بالنقد . وهو فيا سيطرق من القول ، سيقدم للناس أدبا أشبه بلمايا يرون أنفسهم فيها على حقيقتها .

وطه حسين سيثقل «الإيجراما» وبهذه ، فهو لن يذهب مذهب القدماء في الاندفاع مع الحرية المباحة ، فالأدب العربي الحديث أكرم على وأثر عندى ، وأنت وأنا أكرم على نفسى من أن أذهب هذا المذهب الذي قد مضى مع أصحابه القدماء^(١١) .

وطه حسين لا يجهج عن أن يقطع للتر رقعة من دولة الشعر ، لأنه كخبره من الكتاب القدماء في الأدب العربي لا يكره أن يزاحم الشعراء على فنون الشعر ، وأن يوسع ميدان التره على حسابهم . وقدما طرق الكتاب في البصرة وينداد وغيرها من الحواضر الإسلامية فثنا كان الشعراء يحثرونها لأنفسهم ، فلم يمنهم ذلك من أن يبيدوا التقليد ، ثم لم يمنهم ذلك من أن يبيدوا الابتكار ، ثم لم يمنهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب الشعراء في الشعر مذهبيهم في التره^(١٢) .

حين يقال إن الجنس الأدبي الذي يعرف في آداب الغرب بفن الإيجراما ، والذي لا يحمل ذى لفتنا العربية أسما واضحا متفقاً عليه^(١٣) ، قد طرقه شعراء العرب ، ثم يقام الدليل على صحة هذا القول ، فإن هذا يحسب في حسابات مؤرخي الأدب كشفاً أدبياً مهماً ، لأنه كفيلاً بأن يجعلنا على مراجعة النظر في تاريخ الأدب العربي ، وعساه أن يضلنا إلى كتابة أجزاء منه . وأرى أن طه حسين قد وفق إلى كشف أدبي مهم حين جعلنا نفتح عيوننا لأول مرة على أن هذا الفن من فنون الشعر قد استوى له كيانه في العصر الهامس الأول ، وأن الأدب الإسلامي قد يروى شيئاً منه : «بين الفرزدق وعبد الله بن الزبير مثلاً»^(١٤) . وهذا الكشف الأدبي المهم يد أسداها طه حسين إلى الشعر العربي ، وإلى معرفتنا به . ثم إن لطفه حسين يبادى أخرى ، فقد جدد في الأدب العربي الحديث حين أبقا فن «الإيجراما» عند شعراء العرب ، وحين سعى إلى الملامة بينه وبين العصر الحديث ، وحين مذهبه وشذبه ، وحين خرج به من الذاتية إلى الموضوعية ، وحين اتخذ التره أداة للتعبير مكان الشعر ، وأغلب ظنى أن طه حسين قد أفاد من تجربة هذا الشاعر جوته من حيث الملامة بين القديم والجديد . فلن كان الشاعر

لشقاء السعيد بسعادته بطر ، وسعادة الشقى بشقائه
حسد. (٣٦)

فى هذا المثال نرى الصياغة الأخاذة ، هنا السعيد الذى يشقى بسعادته ، والشقى الذى يسعد بشقائه . ولكن الصياغة ، إن تكن ألفاً فحسب ، يلحظ فيبر ، وإن تكن نحى ورامها مجرد خواء ، لا يمدو أثرها أن يكون أثراً عابراً ، يفتنى بمجرد ظهوره ، فما لا غناء عنه أن تكون الصياغة الأخاذة كومفئة من نور سامع ، تشق ظلمات النفس البشرية ، فتفجأنا بما تكشف غته ، بل تلهلنا فى بعض الأحيان ، ومن ثم يبنى أثرها عالقا بين البصيرة إلى حين . وهذا ما فعله تماماً الصياغة الأخاذة فى هذا المثال . من منا يظن أن السعيد يشقى بسعادته ، وأن الشقى يسعد بشقائه ، وأن شقاء السعيد بسعادته بطر ، وأن سعادة الشقى بشقائه حسد ؟ ولكن ظلمات النفس البشرية لا تحنى إلا كل ما هو شائن بغيض ، وكل ما هو حقيق بالدم والثر بغيض ! وما دام الأديب للنشئ بصد الكشف عن ظلمات النفس البشرية ، فأى عصر أقرب إلى مراعاة ، وأيق بمهمته من عصر الانتقال حين تراعى قبضة الضوابط الأخلاقية ، فلا تتورع النفس البشرية عن أن تكشف ما استودعته فى ظلماتها ؟ كذلك كانت مصر فى منتصف الأربعينيات ، وكذلك كانت سيرة أبنائها .

يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء»

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : أى فنون الآداب أحق أن يزجره ويثقى فى هذا العصر الذى نحن فيه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لا أدري ، ولكننا فى عصر النقال أشد فنون الأدب له ملامدة فى الهجاء (٣٧) ، ويقول طه حسين أيضاً تحت عنوان «سلط» .

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : متى ترضى عن قولك ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : حين أراهم يسخطون على أنفسهم (٣٨) . ويرد طه حسين النعمة عنها تحت عنوان «نفاق» :

وقال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : متى يحسن وأهلك فى الناس ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : متى حسن رأى الناس فى أنفسهم . قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : لم أنهم عنك .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه : لو حسن رأى الناس فى أنفسهم لما أقاموا حياتهم على النفاق (٣٩) .

ويأتى طه حسين على عصر سحيق ولى وولت معه قيمة الأخلاقية العظيمة . يقول تحت عنوان «حق» :

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : ما أجمل هذا البيت الذى يسبب إلى عترة :

غيرك من شهد الواقعة أنى أغشى الوهى وأعف عند المنع

يسهرون على الشوك فى درب الحياة ، وأن أخذ الإنسان نفسه بالشدّة إن هو إلا للمنى الأخلاقى الذى رعى إليه طه حسين من وراء كلمة «الشوك» . ولعلنا نسال : ما هو ذلك الشىء البغيض الذى يجب أن تدفع النفس إليه ، وما هو ذلك الشىء الأثير الذى يجب أن تصد النفس عنه ، وكيف السبيل إلى ذلك ؟ وإخال أن طه حسين قد أعطى الإجابة تحت عنوان «هجاء» :

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : علمنى كليات أهم بين إلى الله فى أعقاب الصلوات الخمس ، لئلا أجد فى نفسى حاجة إلى الدعاء فى هذه الأيام الشداد .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : مثل الله يا بنى أن يعصمك من صغر النفس الذى تصخم له الأجسام ، ومن ضيق العقل الذى تتسع له البطون ، ومن قصر الأمل الذى تتعد له أسباب الغرور .

وكنت حاضر هذا الحديث بين الأستاذ الشيخ والطالب الفنى ، فقلت فى نفسى : ما أجمل الشباب المصرين أن يتخذوا من هذا الدعاء أنفسهم برنامجاً وشعاراً (٤٠) .

وظاهر مما قيل أن المثل الذى يتلّى بها الشباب هى صغر النفس ، وضيق العقل ، وقصر الأمل . على أننا لا نحاق الحقيقة حين نقول إنها المثل التى يتلّى بها سواد البشر فتدفعهم إلى ما يميزون بعصدهم كما يهرون . أما الصفوة الذين ألوا على أنفسهم أن يهروها ، ووقفوا إزاء قهرها ، فليس أمامهم خيار سوى السير على درب الشوك ، لأنهم دفعوا النفس إلى ما تكره ، وصنوها عما تحب .

ضربنا المثل على ما قد عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه من كلمة «الشوك» يعنى الكلمة التى تولدت الشطر الثانى من عنوان كتابه جنة الشوك . ونضرب المثل الآن على الصياغة الأخاذة التى يمتاز بها العنوان ، والتى يمتاز بها الكتاب كله تقريباً . يقول طه حسين تحت عنوان «سعادة» :

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : أليس جميلاً قول «مارسيل» (٤١) لأحد أصغاله : إنه شقى بسعادته .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : بل إكأ أن بعض الناس يسعدون بشقائهم .

قال الطالب الفنى لأستاذة الشيخ : الحق أنى لم أفهم عنك ، كما أنى لم أفهم عن «مارسيل» ، وأما فعجبى صيفك ، كما تعجبى صبهه لا أرى فيها من اللطافة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : الأمر أذى إلى الجدل من اللطافة . فالسعيد يشقى بسعادته لأنه يحتاج منها إلى أكثر ما يتال ، والشقى يسعد بشقائه لأنه يجد هذه اللذة البغيضة التى يشتهاها من البغى لنعمة التام ، وتوفى الترف ، والى يمكن أن تسمى حسداً . ولكلا هذين الأمرين اسم بغيض فى الأخلاق ،

ألا يقول له حسين في هذا المثال ما مفاده «ألا قبها» للشيوخ: رجولة في الجسم، وطفولة في العقل، وإبتدال في الكرامة!»

وننتقل من عالم الجماعة الواسع المريض إلى عالم أصغر رقعة، وأضيق حدوداً، وهو عالم الإخوان. فإذا عسى أن يقول له حسين في الإخوان يكتب طه حسين تحت عنوان «إخاء».

هذا البيت

أعماك أعماك إن من لا أماله

كساع إلى الهيجا بغير سلاح

«قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: كيف تقولون في إعراب

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: أما النحويون فيقولون إن «أعماك» منصوب على الإغراء، لأن الشاعر يربط في حب الأخوان والوفاء لهم.

قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: وأما أنت؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: وأما أنا فأعربه منصوباً على التحليل، وأعربه فيه كلمة واحدة فأفنده:

أعماك أعماك إن من لا أماله

كساع إلى الهيجا بكل سلاح

قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: إنك لشديد التشاؤم. قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي:

وهل أنا إلا كالزمان إذا صحا

صحت، وإن ماق الزمان أبقى. (٣١)

إن الأستاذ الشيخ يرى الإخوان نقمة، لانهمة، ويرى انه لا يكون صادقاً مع نفسه إلا أن يقرر هذه الحقيقة، وإلا أن يصطنع الوسيلة التي تكفل تقرير هذه الحقيقة، فهو يصد إلى عكس معنى بيت من الشعر جرى مجرى الأمثال بأن يغير كلمة فيه، وإلى إعراب كلمة أخرى على غير سنة النحويين في إعرابها.

هذا هو عالم الإخوان، فإذا كنا في عالم الأسرة، وهو أصغر العوالم وأضيقها بالإنسان، وأصدقها إبانة ما يكنه من دوافع، ويفصح عنه من شعور، ويصدر عنه من سلوك، فكيف يكون الحال؟ يقول طه حسين تحت عنوان «صبرة»:

«قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: ماخير صبرة بغيرها

الرجل الحازم في أمثاله؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: يكلؤهم بختاه، ويشملهم برطبه، ويحوطهم بظلمه وحثاله، ولا ينتظر منهم

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: إنه جميل حقاً ولاسيما حين ينشر في هذه الأيام.

قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: في هذه الأيام كيف نقول؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: أنت قد تعلمت في المدارس والجامعة أن الأفياء تهايز بأفئدها، وأن شاعراً قدما قد أفند: «والفند يظهر حسنة الفند؟» (٣٢).

وإذن، شتان الحال بين عصر القروسية الأولى، حين كانت الشجاعة والنخوة والعفة زينة الرجال، وبين عصر الانتقال الذي يشينه ويدينه كل ما هو قبيح وقبيح ومرذول.

أما جبن الرجال، وضمتهم، وسوء طويبتهم في عصر الانتقال، فيصوره طه حسين تحت عنوان «كيد»:

«قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: ما هذا البيت الذي تكرر ترديده منذ اليوم:

وكسبيسة لبسها بكسبيسة

حتى إذا التبت نفطت ظا يدي

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: هذا بيت قاله الفرار السلمي، وكان رجلاً يفرى بالحرب، حتى إذا شب تارها، وأدركي أوارها، لاذ بالفرار وتغنى ببراعته في الأمرين جميعاً. والفرار هو لك فسرى أن اللذين يمكن أن تسميهم بالفرار السلمي كثيرون، ولكنهم يفررون ولا يفتنون. بلدت لغوهم فلا كس، والتفتت أنستهم فلا تنطق، وأشرقت لغوهم حب الكيد الصامت، فهي تكيد ولكنها لا تقول» (٣٣).

هذه سيرة عامة القوم في عصر الانتقال، فما هي سيرة الشيخ مهم على وجه التخصص؟ لعل الشيخوخة أن تكون قد خلعت عليهم من حبلى السن وعصق التجربة ما يفردهم عن غيرهم من عامة القوم بالذكر المشرق والخلق الحميد. ننتظر ونرى. يقول طه حسين تحت عنوان «تخلق»:

«قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: ألا ترى إلى فلان قد كان أبعد الناس عن التخلق، فلما تلمت به السن جعل إمعانه فيه يزداد من يوم إلى يوم؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: كان يحمده على نفسه ما واثته قوة الشباب، فلما أدركته الشيخوخة اتخذ من التخلق عصاً يذهب عليها. (٣٤).

التخلق، إذن، عفة الشيخ وعتاده في شيخوخته. ويقول طه حسين في مآل الشيخ تحت عنوان «نكسة»:

«قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ: قد كان فلان أيباً حمياً ذكياً مرتفعاً ما يؤذى كرامة الرجل الكريم، فلما بلغ السبعين ابتدل من نفسه ما يمكن للابتدال سبيل إليه.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي: ودته السن إلى طفولة العقل، وحطت عليه رجولة الجسم، فأدركه شيء يشبه النكسة» (٣٥).

بعد ذلك إلا عرقوا. ذلك أجدر أن يسروه أحيانا ، ولا يسوموه أبدا . (٣٦)

ولا تعليق لنا على النتيجة التى يخلص إليها الأستاذ الشيخ سوى أن نقول : «ياضمة الأبوة والبنوة ، وبأسوء المال !» إن كان الأب يصنع الخير كل الخير مع بنيه ، ثم لا يتنظر إلا أن ينجأوه بالمعوق ؟ فأين يلتصق الإنسان الخير والمودة ، والصدق والمعونة ؟ وكيف يتأتى للحياء أن تسفر عن وجه مضى مشرق ؟ وكيف يتسنى للبشر أن ينهضوا بتجاههم على وجه نافع مشر ، والخير الذى يصنع مع أقرب الأقربين ، وأخلفهم بمرغان الجليل ، قد يذهب كالأردب جفاء ، ثم يعقبه المعوق والجمود ؟

إن طه حسين بطالنا في هذه الإيجراما بفساد جبلت عليه النفس البشرية ، وليس بسلوكم مردوك فحسب ، يلم بها حيناً ، ثم تبرأ منه أحيانا . وطه حسين يرفض الحبس متا حين يروى على لسان الأستاذ الشيخ أن التاريخ نفسه مصداق لهذه النتيجة المؤسفة المؤسفة : فالتاريخ إن هو إلا صورة عابسة قائمة هذه الطبيعة الإنسانية التى تمع في ضلالتها لاترعى ولا تتعظ . يقول طه حسين تحت عنوان «تاريخ» :

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أتصدق أن التاريخ يعيد نفسه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لا أصدق ذلك ولا أكلمه ، ولكن ! لم تريد ؟

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أريد أن التاريخ سحيق لا يخبر فيه إن كان يعيد نفسه ، لأن ذلك يدل على أنه لم يستطع للناس وعظا ولا إصلاحا .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : وما ذهب التاريخ إذا كانت طبيعة الناس لا تتصل ولا تقبل الإصلاح ! فقل إن التاريخ سحيق ، كما أن الموت سحيق ، لأن الموت يعيش بين الناس ولا يبلغ من نفوسهم موعظا ولا إصلاحا . (٣٧)

إن طه حسين لا يوارى في أنه يجلو في «إيجراماته» مرايا لطبيعة البشر تسوء الناظرين ؛ فهي تسوؤهم بما تعكسه من صور تكراه لطبيعة البشر ؛ وهي تسوؤهم لأنها تعاليمهم بحقيقة أنفسهم في هذه الصور الكراه ، وهم عنها غافلون . ومن ثم فإنه أخلق بالناظرين ألا ينظروا في مراياهم . يتحدث طه حسين عن إنسان يحذى أساليب الوصول ، وعن سيرته البغيضة بعد الوصول إلى مآربه الثمينة ، فيقول تحت عنوان «وصول» :

«لم يكن شيئا ثم أرقى حتى أصبح شيئا مذكورا . وقد سلك في تصديده من الحفيظ إلى القمة طريقا وعرة ملتوية ، يغيرها ضوء الشمس للشرق اهزاعا أحيانا ، وتظفر إليها الشمس من وراء غلاب من السحاب أحيانا أخرى ، وتغيبها ظلام لأم فاحم في كثير من أجزائها . فلما ارتقى إلى القمة واطمان

في مكانه منها ، نسي ماضيه كله ، وأعرض عن مستقبله كله ، وعاش ليومه الذى هو فيه .

نسى الماضى ، فلم يتعظ ، وأعرض عن المستقبل فلم يتحفظ ، ومضى مع هواه طاشيا باهيا ، حتى أخاف الناس من نفسه ، وأخاف نفسه من الناس ، فلم يأمن إلى أحد ، ولم يأمن إليه أحد . وإذا هو مضطرب إلى أن يظهر الحب ليقوم بفهمهم أشد البعض ، وإذا الناس من حوله مضطربون إلى أن يظهروا له حبا متالكا ، ويضمروا له بغضا مهلكا ، وإذا الأسباب بينه وبين الناس ثوب ، حتى إن أسير الأمر ليتسنى بها إلى الانقطاع .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : لقد سمعت منك ، ولكنى لم أفهم منك ، وإنك لتحديثي بالألفاظ منذ حين ، فإذا نسي والام تريد ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : إن حب الاستطلاع إن نفع في بعض الوقت فقد يضر في بعضه الآخر . وما عليك أن تفهم شيئا وتكتب عنك أشياء ! إنما هي مرايا تنصب للناس ، فينظر فيها من يشاء ، ويعرض عنها من يشاء . وربما كان الأعراض عنها خيرا من النظر فيها ، فقد ينظر فيها من يجب الاستطلاع مثلك ليسوء ما يرى لأنه يرى نفسه (٣٨) .

هذه المرايا هي من الناظرين بمنزلة المجامع من الأدب تعرض علينا مثالب البشر وتردنا إلى مصاحرها في النفس البشرية . ومن مثالب البشر حسن الظن بالنفس ، الذى يتناول إلى الغرور . يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» :

قال أحد الكتاب لبعض قرائه : أرى الكتب أحب إليك : قال الذى يمرض على صورة نفسه . قال الكاتب : فإن عرض عليك صورة فيحة ؟

قال القارئ : إني أعلم أنه لم يرد إلى تصويرى ، وإنما أراد إلى تصوير غيبرى من الناس (٣٩) .

ومن مثالب البشر إسائة الظن بالآخرين ، الذى يتناول إلى متعة الحظ من أقدارهم ، والإضرار بشأنهم . يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» أيضا :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أشد حبك للجهلاء ، وما أكر فرادتك لا ينشأ فيه من شعر وتثر ! قال الصديق : لأى أجد في ذلك شفاء لبعض ما في نفسى من ازدهاء الناس . (٤٠)»

ثم إن بعض الناس مقطرون على حب الشر ؛ فهم لا يسمعون إلا لرأى النفس البشرية وقد حفلت بالنقص . يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء» أيضا :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أكر ما تنى على هذا الكتاب الذى لا يشتمل إلا هجاء ! قال الصديق : فإنك تعلم أنه يلائم طبيعى (٤١) .»

و نفوس أكبر نفر ممكن من الناس . فهجاؤه ، إذا ، يحمل في طياته الرغبة في أن تستوى أمور الناس على سنة من الخير والصلاح والرشاد . فهذه هي الناية التي أملت عليه أن يكتب جنة الشوك ، كما يذكرنا في مقدمة الكتاب .

• • •

على أن كتاب جنة الشوك يحفل بكثير من الصور المزلية الساخرة التي لا تريد على أن تثير السخرية والضحك ، لأنها لا تتناول البشر إلا من الظاهر ، فلا تعمقهم ، ولا تنفذ إلى دخالهم ، ولا تريح القناع عن إثم يطرون عليه جوامعهم . يقول طه حسين تحت عنوان «سخرية» :

قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : قرأت فيها قرأت من شعر «كاتول» مقطوعة «ببب» فيها نفسه للموت . بل بحث فيها نفسه على الموت ، لأن فلانا وفلانا من مواطنيه قد رقبنا إلى منصب القنصل ، فأعجبني سخرية اللادة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : كما أعجبني الشاعر العربي :

تأهبوا للحشد النازل

قد قرئ الشعر على كامل^{١٢}

ويستوفنا ، بادئ ذي بدء ، في هذا النموذج المزلي من فن «الإيجراما» ، أن اللقاء تام بين الشاعر اللاتيني «كاتول» والشاعر العربي ، فقد نظما «الإيجراما» في نفس الغرض ، وهو ما يبرز ما ذهبنا إليه من أن الشعر العربي يتجاوز الآفاق المحلية ، ويرق إلى مكانة عالمية ، قفنا «الإيجراما» عند اللاتين من روائع الشعر الغربي .

ونتناول الآن بالتحليل السخرية التي تثيرها في نفوسنا «الإيجراما» الشاعر «كاتول» . السخرية في هذا المثال لها مصدران : أولها التباين بين ثقافة فلان وفلان عند «كاتول» على الحقيقة ، وبين رغبة المنصب الذي أسند إليه ، وثانيها تضخم الثقافة وإعلاء شأنها بفعل قدرة قادرة ، بحيث نصبح بمكان الرزة العظيم الذي لا يحسن الخلاص من شره إلا بالموت ، والموت هو أجمع علاج لن تكرههم الحياة . فالتباين بين الثقافة كما هي على الحقيقة وبين ما ارتفعت إليه من خطر وموت ، وبقدرة قادرة هو الذي يجعل «كاتول» يؤثر نفسه بالموت ، ويراه أقل بأسا من رؤية هاتين التكرتين من تكرات القوم في مصعب القنصل .

ونقف هنا وقفة قصيرة . إلام أراد طه حسين «الإيجرامات» المذكورة . إن لم يكن يرد إلى الهجاء ؟ ألم يتوفر طه حسين على عرض نماذج من ردائل النفس البشرية ومطالب البشر ؟ أو ليس الهجاء ذكر نقائص الفضائل والحملة على هذه النقائص ؟ أو ليست ردائل النفس البشرية ومطالب البشر نقائص الفضائل ؟ كيف يستقيم قول طه حسين في مقدمة جنة الشوك : «فليس في هذا الكتاب هجاء وقد انقضى عصر الهجاء منذ زمن طويل»^{١٣} مع قوله «إننا في عصر انتقال ، أشد فنون الأدب له ملامحة فن الهجاء» ؟ وكيف يتأتى لنا أن نوفق بين قوله إن كتابه لا يضم بين دفتيه هجاء وبين «إيجراماته» المذكورة التي تنتظر مرذول الفعل من البين والإخوان والشيوخ وسائر الناس ، والتي ترى أن التاريخ لا يبلغ موعظة من البشر ، ولا يفلح في أن يلقيهم درسا ناقما ؟

على أنني أقر أن طه حسين يرى أن الهجاء وسيلة لمحوه الذات ، ومعرفة الذات ، كما هو ثابت بالتجربة الإنسانية الطويلة ، هي أول الخطوات على الطريق لتقويم اعوجاج النفس لمن يتبنون صلاح النفس . يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء»^{١٤} :

وقال أحد الأديباء لبعض أصدقائه : إنك لتكثر قراءة الهجاء . قال الصديق : أتبع بذلك عيوب نفسي حين أمسها في نفوس الناس^{١٥} .

ثم إن طه حسين يرى أن معاصريه على عهد الانتقال ليسوا شرا كلهم ، فهم من أثر عنه صلابة العود ، ومصالوة القوم الماكرين الذين لا يتناولون من صلابته شيئا على الرغم مما يتفقون من الجهد الأثيم في السر والعلانية . يقول طه حسين تحت عنوان «ثبات» :

وقال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : ما أكثر ما تأليب الناس على فلان فهاجموه جهرة ، وكادوا له سرا ، وأغروا به أسنهم وأفلامهم ، وهو ثابت في مكانه لا يزول !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : إنما مثلهم ومثله قول الشاعر القديم :

كتناطح صخرة يوما ليوهنا

فلم يضرها وأروى قرنه الوعل^{١٦}

إننا نستشف من هذه «الإيجراما» أن طه حسين يملؤه الإعجاب بنموذج رائع من أعيان القوم ، وأنه يود لو أن الفضيلة التي يمكن لها في هذا العصر المزلي من أعيان القوم ، قد يمكن لها

يقول طه حسين تحت عنوان «وقار» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أترى إلى وقار فلان حين يسعى ؟ إن الناس ليجبون بما يصطنع من الأناة والمهل . قال الأستاذ الشيخ لطلابه الفنى : لو استطاع أن يسعى وهو واقف ، وأن يتحرك وهو ساكن ، لفعل . قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ليته يأخذ نفسه بمثل ما يأخذ به جسمه من الوقار ! قال الأستاذ الشيخ لطلابه الفنى : هيهات ! ذلك شئ لا يتاح إلا لأولى العزم»^(١٤).

لقد اختزل طه حسين وصف هيئة الرجل وشخصيته في سمين بارزتين من سنامه، تبايز كل منهما بكوبها ضد الأخرى ، ثم مسحها حين بالغ فيها . والسمتان هما : ثقل في الجسم وخفة في العقل . أما ثقل الجسم فأغلب الظن أن مصدره بطن واسع متنفخ متكور يطغى بحجمه المائل على أجزاء الجسم الأخرى ويكاد أن يمتصها ، ثم هو يؤلف الجزء الأكبر الذى يشغله صاحب هذا البطن في الفضاء . وهذا البطن المائل يقحم على صاحبه الأناة والمهل ، ويدفعه إلى أن يحاول عبثا الجمع بين حالين تقيضين هما السكون والحركة و آن واحد . وهذا أمر ظاهرة الوقار ، ولكن حقيقته تمتث على الغزء .

أما خفة العقل فأغلب الظن أن مصدرها صغر النفس الذى يفرى صاحبه بأن ينمى جسمه على حساب عقله . وبقدر ما تضطرد صورة الجسم انتفاخا وتكورا ، بقدر ما تضطرد صورة العقل خفة وتضائلا ، وصورة النفس تضاعفا وتدنيا .

رأس تافه صغير ركب على جسم متكور كبير يسعى إلى الحركة ، ولا يملك أن يتحرك : هذه هى الصورة الكاريكاتورية المازلية الساخرة التى قدمها إلينا طه حسين لإمتاعنا .

وليك صورة كاريكاتورية أخرى يرسمها طه حسين تحت عنوان «حلة» ، ولعلها أن تزيد إمتاعا عن سابقتها ؟ ففن الكاريكاتور فيها أكثر وضوحا ، وأعظم تفكها ، وأبلغ عبرة ، بقول طه حسين :

«هم أمير الموصلى أن يهذى إلى أحد نعمائه حلة نفيسة ، ثم غصب عليه لبعض الأمر قبل أن تبلغه الهدية . وكان التديم طويلا في السياء عريضا في الفضاء . وقد أود الأمير أن يطفئه فأهدى حلته إلى نديم أتم له كان قصيرا لا يكاد يرتفع عن الأرض ، وضيقا لا يكاد يشغل من الفضاء إلا حيزا ضئيلا . وتلقى التديم الهدية جلدانا راضيا فلما دخل فيها ضاع بين

أما السخرية في «إيجراما» الشاعر العربى مصدرها التباين بين جسامته الحدث الموهومة . وهى اضطلاح «كامل» بدور العالم الجليد ذى الحول والطول في صنعة الشعر، وبين تقاهة الحدث على الطبيعة ، وهى كون «كامل» لا فى العبر ولا فى التغير من صنعة الشعر. والضحك في «إيجراما» الشاعر اللاتينى وى إيجراما الشاعر العربى ينبثق من السخرية، وهى قياس الفارق الشاسع بين الأمور على الطبيعة وبين ما صارت إليه الأمور .

ونحن ملاحظتنا عن هذه «الإيجراما» بأن طه حسين يجمع بين «إيجراما» صاغها الشاعر اللاتينى و«إيجراما» صاغها الشاعر العربى ليسوع «إيجراما» جديدة ، أرى أنه يتندر بها على أحوال معاصريه الذين يولون شئون الأدب لن لا يحسمون صنعة الأدب ، وبذلك يستغفرون أصحاب المسم لدفع هذا البلاء .

ومن قبيل الصور المازلية الساخرة ما كتبه طه حسين تحت عنوان «فن» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ما بال فلان ينسى حار التبتل إذا صرف عنه السلطان ، فإذا رد إليه ألح في زيارتها ، وقد رأيت أمس وأول أمس وأول من أول أمس ، فذكرت قول الشاعر القديم :

هجرتك حتى قيل لا يعرف الحوى
وزرتك حتى قيل ليس له صبر

قال الأستاذ الشيخ لطلابه الفنى : لأنه يحب أن يستمتع بالنفس على ألا يؤدى لذلك ثمنا»^(١٥).

ومصادر السخرية في هذا المثال ثلاثية : أولاها التباين بين حالين هما على طرفي تقيض . فن إقبال على دار التبتل ، ووصال لهذا الفن دفعة واحدة إلى إديار عن التبتل وهجران لهذا الفن دفعة واحدة ، وثانيها التباين بين القدرة على دفع ثمن متعة الفن ، وبين الإحجام عن دفع ثمن هذه المتعة . وأهم من هذا وذلك التباين بين رفعة المنصب وحطة المسلك ، وكأننى بطه حسين يضحك هازئا وهو يقول: من أى معدن هؤلاء القوم !

على أن «الإيجراما» المازلية الساخرة عند طه حسين تأخذ أيضا شكل الصورة الكاريكاتورية . والكاريكاتور فن يعتمد على التجريد والمبالغة والمسخ ، فترى طه حسين يعدد إلى أساليب الكاريكاتور ، فيجئ بذلك فنا طرقه الجاحظ في رسالة الترييح والتدوير كما يوسع رقعة النثر الحديث حين يصله بفن من فنون التصوير الحديثة هو أكثرها شيوعا وشعبية .

الوضع المألوف هو أن يكون الإنسان معلماً ، والحيوان وعاءً يصب فيه بعض العلم . ثم صارت الأمور إلى التضاد : فالحيوان صار معلماً ، والإنسان صار وعاءً يصب فيه بعض العلم . ومن هذا التضاد خرجت هذه الحقيقة المذهلة المضحكة ، وهي أن الحيوان يلقن الإنسان الدرس ، ويطلع عليه بعض صفاته .

وما ومنا بصدد الحديث عن الحيوان ، وقد أورد طه حسين طرفاً من أحواله في «إيجرامات» أخرى في جنة الشوك ، لما يمتنع أن نذكر آية رائعة في قصص الحيوان وصفها طه حسين بأنها «اللمعة القديمة الجديدة» ، وهي «كيلة وهدنة» ، وأن نذكر أن الحوار بين الطالب الفتي وأستاذه الشيخ يجري على غرار الحوار بين دبشلم الملك ويديبا الفيلسوف ، وأن الطالب الفتي من أستاذه الشيخ بمنزلة دبشلم الملك من يديبا الفيلسوف ، وأن الغاية من الحوار هي الوصول إلى المعرفة وتحصيل الحكمة . فهل تأثر طه حسين ، فيما تأثر به في «إيجراماته» بكتاب «كيلة وهدنة» ؟ هذا ما لا نجزم به . ولكن أسلوب الحوار بين الطالب الفتي وأستاذه الشيخ ، وعدم إغفال طه حسين لشأن الحيوان في جنة الشوك ، يوجيان بذلك .

ذكرنا أن المفارقة تكون أداة خلق صورة هزلية ساخرة . على أنها تخرج على هذه الوظيفة فتصبح أداة خلق صورة هجائية ساخرة ، كما في «الإيجراما» الآتية . يقول طه حسين تحت عنوان «تعالى» :

وقال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : ألم تر إلى فلان ثالي عطشه شاعراً بأنفه ، لا يكلم الناس إلا وحياً ، ولا ينظر إليهم إلا شزوا ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : أنت في السماء وإست في الماء^(١٤) .

فلأن هذا جاع الأضداد ، فهو القمة وهو القاع جميعاً ، وهو في آن واحد الأنف أبرز ما في الوجه ، والوجه بمكان أعلى جزء في جسم الإنسان ، وهو الإست الذي يؤلف أسفل فمحه في جسم الإنسان ، والذي يوظف حين يتبأ الإنسان لقضاء الحاجة ، ويقترن بما يفضسه الجسم من زوائد كربة . والصورة الأخيرة تذكرنا بالأطفال الذين تبينهم أمهاتهم على قضاء الحاجة . وناهيك بما تحمله الإست من إيهادات ، فالإست من قبيل العورة ، والناس دائماً يرمون بورتهم في السباب المذقع . هذه المفارقة تقرر ، إذن ، أن فلانا هذا على شموخه طفل ، وهو طفل لا يستحق من الناس إلا السباب المذقع .

ثم إن المفارقة مفاجئة ، فإ الجمع بين الأضداد إلا -

ثانيها : لأنها لم تفصل على قلة . فأما الأمير وحاشيته فضحكوا وأغرغوا في الضحك ، وأما التديم فلم يشك في أن الخلمة قد خلقت له وأما الناس فقد جعلوا كلاً وأوه يشيرون إليه ، ويقول بعضهم لبعض : انظروا إليه ! إنه يرطل في حلة فلان^(١٥) .

وأول ما نلاحظه في هذه «الإيجراما» أنها خلو من الحوار ، قلة معدودة من «إيجرامات» طه حسين تخلو من الحوار . على أن هذه «الإيجراما» وإن لم تأخذ الحوار بمعناه الاصطلاحي أي السؤال والإجابة عنه ، إلا أنها تلم ، على وجه ما ، بطرف من الحوار . فعبارة : «انظروا إليه ! إنه يرطل في حلة فلان» قد تكون رداً على سؤال يجري على هذا النحو : «ما الذي يسترعى انتباهكم في مظهر التديم ومشيته ؟»

أما الصورة الكاريكاتورية فهي تتألف من صورة الخلمة الطويلة العريضة التي يبدو أنها تتحرك من تلقاء نفسها أو استجابة لحركة زبرك ، ومن صورة الأصابع وهي تتحرك مشيرة في اتجاه الخلمة المتحركة . أما التديم المفرط في القصر ، والمفرط في التحافة فقد غيب طه حسين داخل الخلمة . وهنا يكون طه حسين قد اختزل القبح ، فلاحظه ينبثق عن وجوده سوى هذه الحركة داخل الخلمة . أما القوم فقد اختزلهم طه حسين فيما عدا الأصابع . خلمته تتحرك ، وأصابعه تتحرك في اتجاهها ، والمشهد كله حركة . وكل حركة تقول إن من يبني أن يخفي كائنات أو ، بعبارة أدق ، من يبني أن يخفي آدميته وأن تهدر كرامته فليلبس حلة فضفاضة ليست له ، أو فليتبأ منصباً أكبر منه ، ورحم الله امرأ عرف قدر نفسه .

وتتعدد السبل لصنع الصور الهزلية الساخرة ، وطه حسين يوظف المفارقة لصنع كثير من الصور الهزلية الساخرة . والمفارقة هي اجتماع الضدين في شيء واحد تثبت عن الحقيقة . وإليك هذا المثال . يكتب طه حسين تحت عنوان «قطعة» :

«قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : في صليقي يحب القطط ويطلق عشرتها ، وأكاد أعتقد أنه اكتسب من أفعالهها شيئا غير قليل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : فإن عشرة الحيوان للناس تعلمه الأس بعد الوحش ، وتكسبه غير قليل من خصال الحضارة . فما يمنع أن يتأثر الناس بالحيوان كما يتأثر الحيوان بالناس ! وقد قال الشاعر القديم :

عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه

فلذا كان القرين قطاً فأخبرني أن يكتسب المرء أخلاق القطط^(١٦) .

مفاجأة، وما المفاجأة إلا وقوع ما هو غير مستظر. والمفاجأة قد تكون قاسية، شديدة الوقع، لأنها تقلب كل حساب، وتأتى بعكس النتيجة المرجوة. وكذلك تكون المفارقة فى «الإيجراما» الآتية. مفاجأة بالغة القسوة. يقول طه حسين تحت عنوان «بحون»:

«ما زالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أغرته بالآثم فتورط فيه، وما زال هو يلوم ابنه على الصب حتى دفعه إليه، وما زال ابنه ينهى صاحبه عن عشرة خليله السوء حتى اغلغله له زوجا. أليس من الحير أن يتغير الناس بحون أبى نواس حين قال:

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء

لرب بحون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة» (١٤٨).

المأثور أن النبى عن الجهن، واستخدام النذير للتفسير من أعياهه السيئة هو الموعظة. أما أن تكون الموعظة غرض الطرف عن الجهن، واغفال أمره، فهذا عدوان على الموعظة، وقتل لها. حتى إذا كانت التجربة، وصار النبى ترغيبا، والنذير استشارة، واضطور حقيقة واقعة، فهنا تكون الحسرة الممضة. إذن، النبى عن الجهن ترغيب فيه، والوقاية من الجهن غرض الطرف عنه. وهنا اجتماع الأضداد الذى يؤلف المفارقة القاسية. والمفارقة قاسية على وجهين: فالإسكاف عن النبى عن الجهن يحمل الإنسان السوى آلاما نفسية عظيمة، والنبى عن الجهن بحمله آلاما نفسية أعظم، إذ عليه أن يكون آثار هذا النبى، وأن يتنظى بالجراح.

أنشأ طه حسين «إيجراماته» فى أغراض متنوعة، وأفرغ أغلبها فى قالب حوار، وله فى ذلك أسوة فيما فعله صاحب كليله وفعنة والفيلسوف سقراط مع حواريه من قبله. فصاحب كليله وفعنة يجرى حواراً بين ديشلم الملك، ويديدا الفيلسوف غابته أن يستيقن ديشلم الملك بحجة فيلسوفه من صحة حكمة متواترة بالبيئة والدليل. واليقين راحة للنفس. وإليك هذا المثال الذى يستل به صاحب كليله وفعنة «باب الأسد والثور»:

قال ديشلم ملك الهند ليديدا رأس فلاسفته: اهزب فى مثل الرجلين المتحايين يقطع بينهما الكذوب الحثون ويعملها على العدواة والشئان.

قال يديدا الفيلسوف: إذا ابتلى الرجلان المتحابان بأن يدخل بينهما الحثون الكذوب تقاطعا وتدايرا، وفسد ما بينهما من المودة. ومن أمثال ذلك أن كان بأرض دمتابند تاجر مكر، وكان له بنتون... (١٤٩).

ويجلى أن ديشلم الملك يبدأ بحكمة متواترة، ولا يغبى شيئا سوى أن تكون مشفوعة بالبيئة والدليل. فالحكمة مقررة بادئ ذى بدء، ووجه الحق فيها ظاهر. أما المحاوره السقراطية فأرفع قدرا، لأنها أبعد غورا. فلما لجأتها تقتضى حلقا ومكرا، وتتطلب معرفة بأساليب الكر والفر فى فن الجدل، ومقارعة الرأى بالرأى، والحجة بالحجة حتى يتم الكشف عن وجه الحق، واستخلاص القول الفصل فى قضية من القضايا. وإلى هذا أراد طه حسين. فيها أرى حين صب أغلب «إيجراماته» فى قالب حوار. فالحوار وسيلة لتقليب وجوه الرأى، وتنمية قوى العقل على الإدراك السلم.

والحوار إما أن يدور فى رقعة ضيقة، فيتنظم مثلا الطالب الفقى وأستاذه الشيخ، أو شهر يار الملك وزوجه شهر زاد، وقد تتسع رقعته قليلا فيتنظم الطالب الفقى وأستاذه الشيخ، وكذلك طه حسين الذى يكون حاضر الحديث، وإما أن يجرى فى رقعة أكبر فيتنظم مجلسا من الناس، وقد يكون طه حسين حاضر هذا المجلس.

على أن الحوار فى جملة يقدم لنا نماذج من المتحدثين تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع تندرج من أصحاب الحل والمقد إلى عامة الناس يفضيها الملك والأمير والوالى، وفيها الوزير، والرئيس السابق، والموظف الكبير، والأستاذ الهنك، والصديق والأديب والقارئ.

فلذا انتقلنا إلى رقعة الزمان التى يشغلها الحوار، فلما نرى رقعة شاسعة الأبعاد تمتد من الماضى السحيق، من عصر كليله وفعنة، وعصر ألف ليلة وليلة إلى الحاضر المائل أمام طه حسين على عهد الانتقال. فالحوار يجرى فى الحاضر، ويجرى فى الماضى، والحوار يصل الحاضر بالماضى، ويصل الماضى بالحاضر. وظهر أن تعدد وجهات النظر بتعدد شخصيات المتحدثين وأغراضهم، وطرح وجهات النظر المتعددة على مدى الزمن قديمة وحديثة. ييسران فضل السبل للوصول إلى الحقيقة. وليس عيبا أن طه حسين أنشأ مجموعة من «الإيجرامات» فى أكثر من موضوع طرقة، فهو يوحى بذلك أن هناك أكثر من زاوية لتناول الموضوع الواحد، وأن الرؤية الصحيحة لأى موضوع تتألف من تناوله من كافة الزوايا الممكنة. وهذا هو المنهج السقراطى فى الحوار. ومن الموضوعات التى أفرد لها طه حسين مجموعة من «الإيجرامات»: المهجاء، الرقى، المعارضة، الإغواء.

والحوار فى حنة الشوك بين الطالب الفقى وأستاذه الشيخ يشير

لتقل الفعل والحركة، فلا يتأقن لفن الدراما أن يمرض على أنظارنا مشاهدة حية تنبض بالفعل والحركة، إلا أن يكون الحوار، وهو من أهم أدواته، إن لم يكن أهمها على الإطلاق، عامرا هو نفسه بالفعل والحركة. وتلح على أن الحوار في الدراما لاغناء له عن نبض الحياة، وتدققه بدماها، لأن الحوار الدرامي ليس مجرد طرح السؤال والإجابة عنه، أو استخلاص نتيجة مامن السؤال والإجابة، بل هو أسلوب متميز من وسائل التعبير الفني يزرع بما ترزخ به الحياة من شد وجذب، وأخذ ورد.

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار على وجهين: فصل الوجه الأول، يصطنع فن الدراما الحوار لتقل مايجرى خارج ساحة النفس البشرية من فعل وحركة. وعلى الوجه الثاني، يتغلغل بنا الحوار إلى باطن النفس فيعرض مايجرى على صاحبها من فعل وحركة. وهذا اللون من الحوار يبلغ ذروته الفنية في المقابلة، أو ما يعرف بالولوج الداخلي. فبنا تستغرق الشخصية في حوار مع نفسها، وتطرح قضية تزورها وتغنيها، وترى نفسها مأزومة بأن تطرحها من جوانبها المختلفة. ولست أراى بحاجة إلى القول أن توظيف الحوار على وجهيه لتقل حركة الحياة خارج ساحة النفس، أو بداعها، دليل على أن كاتب الدراما مقتدر في فنه، مسيطر على أداة من أهم أدواته.

وفن «الإيجراما» يأخذ بسمة من ميات فن الدراما، حين يكون الحوار فيه دراميا، أى نابضا بالفعل والحركة. وبقدر إجادة كاتب «الإيجراما» في استخدام الحوار على وجهته، بقدر ما يكون نمطه لوظائف الحوار الدرامي، وبقدر ما يصلح في إقناعنا بوجود شبه بين فن الدراما وفن «الإيجراما». على أن هذا لايفيد أن الحوار في «الإيجراما» نظير للحوار في الدراما. فأين الحوار في «الإيجراما»، وهو لايمدو أن يكون كلاما متغلغلا تحصى على الأصابع، هي بمكان لبنات على رقعة من الأرض بالغة الضيق، من الحوار في مسرحية، وهو كما نعرف يشغل متن المسرحية بأكمله، أو النصيب الأول منه، ويكون بمكان بناء عريض طويل يمتد في الفضاء؟

وطه حسين ألم بطرف يسير من فن الدراما، حين صاغ بعض إيجراماته في قالب حوار درامى وظفه على وجهيه. فليس بجسبه أن يسخر الحوار الدرامي ليقبل لنا صورة من حركة الحياة والتاس خارج ساحة النفس البشرية، بل هو يصطنع الحوار أداة للمناجاة، أو للولوج الداخلي. ونحن لنا أن نطلق على إيجراماته هذه العنوان الذى يليق بها، وهو «الإيجرامات» الدرامية.

ومن خصائص فن الدراما أنه فن «الحضور». فلن كان فن الدراما هو فن الفرجة، فإن هذه الفرجة لايمكن أن تتم إلا في الحاضر، لأن العرض المسرحي لايتشكل إلا في الحاضر، ولايتفرج عليه المشاهدون إلا إبان تشكله، أى في الحاضر،

قضية مجيرة هي: من هو الأستاذ الشيخ؟ أليس هو على حسين؟

إن طه حسين يذكر في «الإيجراما» التى يستهل بها كتابه، والى يكون عنوانها «دعاء»، وقد سبق الإشارة إليها أنه كان حاضرا للحدث بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ. إذن، قطعه حسين ليس «الأستاذ الشيخ». هذا من جهة. أما من جهة أخرى، فإن، الكتاب يوحى إلينا حين نفرغ من قراءته أن الأستاذ الشيخ لا يمكن أن يكون إلا طه حسين. فن أجدر من طه حسين بأن يدير الحوار مع الطالب الفتى على شعراء «الإيجراما» عند اللاتين، مثلا الشاعر «كاتول» في إيجراما «وجود»^(١٠٠) والشاعر جوفيناك في إيجراما «معبدة»^(١٠١)، ألم يكن طه حسين أول من أهتم بأمرهم في الأدب الغربى الحديث، وأول من شغل بأن يصل «الإيجراما» في أدب الغرب القديم بشعر الهجاء عند العرب في البصرة والكوفة وبغداد في العصر العباسي الأول؟ فإن كان طه حسين هو الأستاذ الشيخ الذى يجرى الحوار مع الطالب الفتى عن شعراء «الإيجراما» اللاتين، فهل أراى غالبا إن قلت أن طه حسين يتحدث بلسانين في «إيجراما» «دعاء» وأنه يؤدى بلسان الأستاذ الشيخ وظيفة غير التى يؤدىها بلسان هو؟ فالأستاذ الشيخ في «إيجراما» «دعاء» يوضح النهج القديم الذى يبنى أن ينتجة الطالب الفتى، وطه حسين بلسانه هو يؤمن على القول السابق ويبدو الشباب المصريين أن يتخذوا منه برنامجا وشعارا.

وهل أراى غالبا إن قلت إن طه حسين هو الأستاذ الشيخ في كل حوار بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ؟

• • •

وفن «الإيجراما» يتغلغل إلى ساحة فن الدراما، حين يأخذ بطرف، ولو يسير، من خصائص فن الدراما. ومن شائع القول أن فن الدراما يكشف، من جهة، عما يحويه كتاب الحياة من هزليات وأصاحيك ومفاوقات ومفاجآت، ويكشف من جهة أخرى، عما يضمه من ماض وأقام تسفر عن مؤاميات مبيكات. وفن «الإيجراما» يلم بشذرات من كتاب الحياة، فيصور فى لقطات سريعة جانبا مما يصدر عن البشر من قفاهة وعبت وجهل وحقق يكون مبيتا للاستخفاف والضحك، أو يصور طرفا مما يقعون فيه من تناقض صارخ بين القول والفعل، بين الادعاء والحقيقة، يكون مثيرا للحنن والهجو، أو يصور بعض ما يضررون من سوء نية، وخبيت نفس، يكون محركا للأسى والقسمة.

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار توظيفا فعالا

وأيك نمودجا ثالثا من إجراءات طه حسين الدرامية .
يقول طه حسين تحت عنوان «أول» :

قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ : ألم تولى ذلك النجم
لم يكد بشرق حتى أفل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : كان يستمد النور من
غيره ^(١٠٠) : العوى عنه مصدر النور عاد إلى إظلامه القديم .

والكلمات التي تصور الحركة هنا هي «يشرق» ، «أفل» ،
«التوى» ، «عاد» ، وهي توحى إلينا بأننا في قاعة مسرح ترتفع
الستار عن ثلاث مشاهد قصيرة خاطفة . يرتفع الستار عن
المشهد الأول . ظلام يطبق على المسرح يسدل الستار . يرتفع
الستار مرة ثانية عن نجم يشرق . الضياء يغير المكان ويصوره .
يسدل الستار مرة ثانية . ثم يرفع الستار للمرة الثالثة . الإظلام يعم
المكان ويطوي لحد طويت صفحة النجم المزعوم . وكذلك حال
المجد الكاذب . يجد موقوف لأنه يقوم على غير أسس .

وننتقل إلى الحوار الذي يصور حركة النفس الداخلية ، أي إلى
المونولوج الداخلي . يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» :

كانا صديقين ولبين ، قد صفا بينهما الرود ، وارتفعت بينهما
الكلفة ، واشتدت حاجة كليهما إلى صاحبه ، حتى لم يكونا
يفترقان إلا كارهين . وقد استقام لما الرود الخالص ، والحب
الصفر ، ما لم يقدرا أحدهما لصاحبه على شيء من متاع الدنيا . ثم
أنبح أحدهما حذ من قوة ، فأصدى إلى صاحبه طرفا من غير .
لما هي إلا أن تستحيل الصلة بينهما إلى شيء معقد أشد التعقيد ،
فيه الاعتراف بالجميل ، والاعتراف بالجميل يكدر صفو المودة ،
وفيه الاستزادة من النفع ، ودخول المنفعة بين الأصلاء مفسد
للصداقة . وفيه المودة إذا لم يزل صاحب المنفعة ما يبتلى .
وحاجة من عاش لاتنفى ، كما يقول الشاعر القديم . ودخول
المرجدة بين الأصلاء ، حين لا يبلغ أحدهم من نفع صاحبه
ما يريد ، أول مراتب العداة . وفيه الحسد . والحسد يأكل
المودة ، كما تأكل النار الحطب . ثم فيه الحيرة ، والحيرة
لا يفسد الرود وحده ، ولكنه يفسد المودة أيضا . أوجب إذا أن
يعجز الأصلاء عن أن يتبع بعضهم بعضا لتصح بينهما
الصداقة ، وليخلص بينهما الإعدام ؟ لأدري ! ولكني أعلم أن
ليس أعظم على المودة الخالصة من دخول المنفعة بين
صديقين .

نحن هنا بإزاء مسرحية قصيرة من فصل واحد ، يعرض
أحداثها مونولوج داخلي ، ويقع من ساحة النفس مسرحا داخليا
لها ، لأن هذا المسرح يكون أكثر الأشياء ملامة لها . وليس
هذا بالغريب ، أو المستغرب ، فوزن الأحداث ليس ما يحدده
من أثر في العالم الخارجي ، بل بمقدار ما ترجمه من صدى إلى
ساحة النفس . وتقوم الأحداث رهن بما يصدر عن النفس من
أحكام على الأحداث . فالأحداث ذات شأن وخطر ، إن

ولا يكون وقعه الأول إلا في الحاضر . وخاصة الحضور هذه هي
أول خصائص فن الدراما ، وأهمها ، وأكثرها إضاحا لجوهر
هذا الفن .

وإجراءات طه حسين الدرامية تتنازع بالحضور أيضا ، لأن
طه حسين حين اصطنع الحوار الدرامي لم يكن يملك إلا أن
يصور الناس وهم يتحركون على مسرح الحياة ، كل في دارته .
ونحن لا نملك إلا أن نشهد ما يصدر عنهم ، وأن نستجيب له
برود فعل تتفاوت حسب مقتضى الحال .

ونمثل للحوار الدرامي عند طه حسين على وجهيه : هذا
الذي ينتقل الفعل والحركة خارج ساحة النفس ، وذلك الذي
يصور ما يجري على مسرح باطن النفس . ونبدأ بالضرب الأول
من الحوار ، ونمثل له بأكثر من نمودج .

يكتب طه حسين تحت عنوان «رقص» :

قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ : لم يكد فلان يدبر حتى
أقبل قال الأستاذ لتلميذه الفتي : لم ينس الرقص الذي تعلمه في
باريس ^(١٠١) .

هنا الكلمات التي تصور الفعل والحركة : «يدبر» ،
«يقبل» ، «رقص» . والفعل والحركة قصيران سريعان ،
تلاحق صاحبهما بانظارنا لأنه يؤدي الفعل ونقيضه ، والحركة
ونقيضها في سرعة عجيبة ، ودون إضاعة أي وقت ، لما يكاد
يمضي في اتجاه شيء يكر راجعا على نفسه في اتجاه مضاد . ونحن
نفهم الفعلة التي تحرك الراقص ، ولكننا لاتعاطف معها . فاعلة
في الإقبال بعد الإقبال هي المنفعة الذاتية . ونحن نسخر من
الراقص ، لأنه أشبه بالدمية في مسرح المرائس لإرادة لما
تشدها خيوط غير منظورة . وترقص على أنغام شاء لها محرك
الخيوط أن ترقص عليها . الأيصنع الإنسان من نفسه هزوة حين
يتبدل نفسه ، فيقلب إرادته إلى شيء دمية في مسرح حرائس ؟
ومن قبيل هذه «الإجراءات» الدرامية ، ما يقوله طه حسين
تحت عنوان «كرامة» :

قال الطالب الفتي لأستاذ الشيخ : ما أكثر ما كان فلان
يعتبر كرامته ، وما أسرع ما استجاب لما لا يلائم هذه الكرامة !
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : فإن من الكرامة
ما يستجيب لئال كما يستجيب الحديد لدعاه المغناطيس ^(١٠٢) .

وهنا أيضا نرى الحركة . وهي حركة سريعة للغاية ، وقد
انتقل صاحبها من التقيض إلى التقيض في طرفه عين . ثم هي
حركة فجائية ، فقد زعزت القناب بلا مقدمات عن التناقض
الحاد بين الزعم والحقيقة ؟ ثم هي حركة شديدة الوقع ، لا لأنها
حركة فجائية فحسب ، بل لأنها هوت بصاحبها من عالم
الإنسان إلى عالم الجهاد حين سلبته كرامته المزعومة . وما أعجب
البشر ، فكرامة بعضهم من كرامة الحديد ؟

يكثر نفسه ، ثم يستغرق حاسة الجشع فيه . والجشع لا يمكن إرضائه ، ومن هنا يكون الإحباط ، والإحباط يخلق موجدة . فإذا ما بلغنا الموجدة ، فإن الصلة بين صاحب الفضل والمستفيد منه تكون قد بلغت منقطعا في تصديدها المتتري يجعل العودة إلى الوراء إلى نقطة البدء ضربا من الخيال . فلننقطع هو النهاية المحتومة لمرحلة من التصعيد على درج السوء في النفس البشرية ، وهو في الوقت عينه بداية عتومة للمرحلة الثانية والأخيرة على درج السلوك هذا . نحن عند المنقطع نكون قد بلغنا أول مراتب العدا . ويستفعل العدا بالحدس الذي يأكل المودة ، كما تآكل النار الحطب . لم يبق من المودة شيء . لم يبق إلا العدا المطلق لصاحب الصنيع . لا م يرمى العدا المطلق لصاحب الصنيع ؟ يرمى إلى الجحود . ولا م يرمى الجحود ؟ يرمى إلى تجريد النفس من القيم الأخلاقية التي تصنع للحياة قيمة ومعنى ، وتضئ عليها رواء «وهباء» ، وتشدد أزر الإنسان في مواجهة الحزن . ولا م يقود الجحود ؟ يقود إلى مقتل المروءة ، وتدمير الإنسان الذي أتم في حقها قتلها . فإذا ما بلغنا هذه النتيجة ، فنحن في أعلى الدرج المتتري الذي اتخذته النفس المثقلة بالطة والسوء وسيلة لتصنيعها ، ونحن على قفلة . وما أقبح من علا ! وما أقبحها من قفلة ! هو علا أصدق ما يوصف به أنه حقيقي ، وهي قفلة أصدق ما توصف به أنها درك أسفل . كذلك تكون الذروة الثانية لهذه المسرحية القصيرة ، وهي الذروة التي تشكل في الوقت عينه ختام المسرحية ، وتكمل هذا الحتام مذاق المر والمعلم .

هذه الأحداث وما تثيره من هواجس تؤلف مونولوج الداخل عند طه حسين ، فهو المشاهد ، وهو الراوية ، وهو المحب . وتوظيف «الإيجراما» لتؤلف مونولوجا داخلية يفرج بنف الإيجراما عن حدود المرسومة . فن «الإيجراما» بحكم طبيعته لا يتناول الناس أو الأشياء من الباطن ، بل يتناولها من الظاهر فحسب ؛ وهو يعتمد على لقطات سريعة تسجل الفارق بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون . إذن تعمق النفس البشرية ، واستكناه أسرارها ليس من شأن فن «الإيجراما» .

وفن «الإيجراما» يتطلب الإيجاز في القول ، في حين أن تعمق النفس البشرية ، والنقص إلى قرارها يتطلب الإفاضة في القول . فلا إحاطة بأى حال من أحوال النفس لا يمكن أن تتم في كلمات معدودة .

نذكر لطله حسين بالفضل إذن أنه جعل فن «الإيجراما» كما يشتمل في «إيجراما» «إنهاء» يتسع لفرس من أغراض القول لم تكن تعتقد أنه يسير له ، وهو المونولوج الداخل . ولكننا نلاحظ في الوقت عينه أن طه حسين لم يأخذ نفسه بالإيجاز ، فهذه «الإيجراما» أميل إلى الطول ، وأنه أباح لنفسه أيضا الإطالة في القول في أكثر من «إيجراما» . ولكن لا جناح على طه حسين في أن يطيل بعض الشيء في «إيجراما»

وقعت في النفس هذا الموقع ، وهي ليست ذات شأن وخطر ، إن كان هذا هو موقعها في النفس . ونحن هنا بإزاء أحداث مسرحية قصيرة ذات وقع مؤثر بالغ التأثير في النفس على صعيدين : أولا صعيد الحضم في هذه الأحداث ، وثانها صعيد المشاهد لفعال الحضم في هذه الأحداث . فعل الصعيد الأول يتحول نفس الحضم إلى ساحة بركان يقلت بحجم البض يخرج بعضها في أثر بعض في تعاقب ألم . وعمل الصعيد الثاني تنتقل فعال الحضم في هذه الأحداث إلى ساحة النفس عند المشاهد ، فيدير عين بصيرته عليها ، وينظر ويطيل النظر مدققا عققا مرجعا ، صمى أن يبتدى إلى طريق غير شائك في الحياة ، يكون مأمن العاقبة ، يرد إليه بعض الطمأنينة . والمونولوج الداخل إن هو إلا ترجان لما ألم بنفس المشاهد من همة ، وهو يستعرض هذه الأحداث الموجدة .

ولن كانت بعض المسرحيات ذات الوقع المؤثر المزم ينهى بها صراع الأحداث إلى ذروة واحدة ، فإن صراع الأحداث في هذه المسرحية الصغيرة ينهى إلى ذروتين ، وبذلك يكون وقع الأحداث أكثر تأثيرا أو أكثر إيلا . ثم إن هذا التأثير وهذا الإيلا مكثان إلى أقصى حد ، لأن الصراع ليس موزج على كثير من الشخص ، بل هو حكر للحضم الذي آلى على نفسه أن يتأجج بسعير الحسومة إن جاز هذا التعبير ؛ ولو قد كان الصراع موزعا على عدد من الأشخاص ، لثال هذا من حدته . وهذا التأثير وهذا الإيلا مكثان إلى أقصى حدود التكثيف ، لأن هذا الصراع محدود أيضا برقعة ضيقة ، لأن الحضم وفرعه الذي أقحمت عليه الحسومة إقحاما لا يمكن إلا أن يتحرك في رقعة محدودة ؛ وضيق رقعة الصراع يجعل بطبيعة الحال السعير أكثر تأججا ، فانتشار السعير على رقعة أوسع يصفى حدته .

تجري أحداث المسرحية التي يصورها طه حسين في المونولوج الداخل على بهذا النسق : صنيع ، فكدر ، فجشع ، فوجدة ، فصد ، فجحود . ونحن نرى درج السوء في النفس البشرية ، وأول ذروة تبلغها هي الموجدة ، وهي أول مراتب العدا . ثم نبلغ بعد قليل الذروة الثانية وهي الجحود ، وهي أشد مراتب العدا فتكا ، لأنها تدمر المروءة . والإنسان الذي دمرت مروءته ، دمرت نفسه ، فلا خير في أناس علموا المروءة .

والحدث الذي يفجر الصراع بين الصديقين اللذين استقام لما أول الأمر الحب الخالص ، ثم حل محله الشقاء واللد ، هو الصنيع الذي أسداه الصديق إلى صديقه ، فهو يولد سلسلة متصلة الحلقات من ردود الفعل يرتبط بعضها ببعض بقانون الطية حسب النظرية الأرسطية في البناء الدرامي ، وتؤلف هذه الحلقات بناء عضويا محكما . وهذه الحلقات من ردود الفعل يمكن أن نطلق عليها مضاعفات ؛ لأن الإنسان الذي يتلقى الصنيع سقم الوجدان ، وسرعان ما تلح عليه العلة . فالصنيع

الصدق هو التبع الذى يبنى أن يستقى منه الفن ، والإكسان
الفن نقا .

• • •

يفيد طه حسين أن اللغة ، وهى المادة التى يصنع الأدب
منها فنه ، يصلح يصلحها الأدب ، ويعوج باعوجاجها
الأدب . واعوجاج أى شئ يلفت النظر إليه أكثر من صلاحه .
فما الذى يمكن أن يتزل الاعوجاج باللغة ؟

يكتب طه حسين فى «إيجراما» بعنوان ونحو :
«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أأصدق النحو
وأصحاب اللغة أم أصدق فلانا مع أنه لا يقول فى النحو واللغة
إلا خطأ ؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : صدق فلانا لأنه نحوى
لغوى يحكم القانون .»

إحكام سلطة القانون على شؤون النحو واللغة بلاء على النحو
واللغة ، ولتقطع القوس باربها ، فترك اللغة لأربابها .

• • •

وماذا يقول طه حسين عن طبيعة فن الأدب ، وعن أكثر
الظروف ملائمة للإبداع الفنى ؟ يكتب طه حسين فى
«إيجراما» بعنوان «فن» :

قال شهرزاد ذات يوم لزوجته شهرزاد : تعلمين أى لم أفهم بعد
لماذا قطعت عن قصصك الجميل ؟

قالت شهرزاد : لأمرين يسيرين : أحدهما أنى أخجلت فى
هذا القصص لأخفى دمي وأعصم نفسى من الموت ، وأصرفك
عن سلك الدماء ، وقد بلغت من هذا كله ما أريد . الثانى أن
الجهل الفنى مع حقا إذا نشأ عن الرغبة والاختيار ، بغض حقا
إذا نشأ عن الرغبة والإكراه . وقد أخجلت نفسى بما تكره
ما دعت إلى ذلك ضرورة . وقد أنى أن أتخذ بحظي من
الحرية ، فلا أقص إلا حين أريد أنا ، لآحين تريد أنت ، ولا
حين تريد الظروف .»

إذن ، الأدب فرع واق من الموت ، والأدب شفاء للنفس
المريضة التى هوت بصاحبها إلى مرتبة وحش الغاب ، والحرية
هى أمثل الظروف للإبداع الفنى .

• • •

وماذا يقول طه حسين عن الظروف الأخرى التى تحيط
بصناعة الأدب ؟ مثلا كيف تتأثر طبيعة الأدب بطبيعة صانعه
من ناحية ، وطبيعة متلقيه من ناحية أخرى . ونحدثنا طه حسين
عن تأثير طبيعة صانع الأدب فيما يصنع من أدب فى «إيجراما»
ب عنوان «حرية» . ولن نقل من «الإيجراما» إلا ما يتصل
مباشرة بموضوعنا .

«إخاء» ، وقد حققت هذه الإطالة النسبية إضافة حقيقية إلى
فن «الإيجراما» ، وجمعت غرضا جديدا إلى أغراض القول
الذى يمكن أن ينشأ فيها هذا الفن .

• • •

ولعل أهم ما يستوقف انتباهنا فى «إيجرامات» طه حسين
ما يقوله فى بعض منها عن صناعة الفكر والأدب . فإذا عسى
أن يقوله طه حسين بوصفه من رجالات الفكر والأدب عن
صناعة الفكر والأدب ؟ وأى شئ أجدر بالاحتفال مما يقوله
رجل من رجالات الفكر والأدب فى صناعة الفكر والأدب ؟

يقول طه حسين فى «إيجراما» بعنوان «عقوق» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألا تحبلى عن سنار
هذا الذى كثر الحديث عنه فى هذه الأيام : من هو ؟ وما شأنه ؟
ولم يكثر الناس عنه الحديث ؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : زعموا بانى أنه رجل
رومى بنى للثمان بن المنذر قصيرا أو قصيرا لا أدرى ، فلما أم
عمله على أحسن وجه وأكمله ، زهى الثمان عنه ، ولكنه
أشفق أن يبنى لغیره من الملوك مثل ما بنى له ، فأمر به فأتى من
أعلى القصر فاندثت عنه فأت . والناس يضربونه مثلا لمن يقدم
إلى الناس عيرا واحسانا فيجرونه بالشر والسادة . ولكن فى
الغنىاء أفرادا كثيرين يمكن أن يسمى كل واحد منهم سنار ،
ولكنه بلى من حائق فلا تدق عقه ، ويساقى إليه الشر فلا
يؤذيه ، ويكاد له الكيد فلا يبلغ منه شيئا . تستطيع أن تسميه
سنار الخالد ، لأنه لا يبنى لأصحاب السطوة والباس ، وإنما
يبنى للشعوب ، ولأنه لا يبنى للشعوب دورا ولا قصورا ولا شيئا
من هذه الآثار التى يبلغها البلى ويدركها الفناء ، وإنما يبنى لها فنا
وأدبا وفلسفة وعلميا وإصلاحا . ألا تذكر مصارع التابعين من
الأدباء والعلماء والفلاسفة ؟ ألا ترى أنك لا تزال تستمتع
بآثارهم ؟»

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ومستمع الناس
بعديا بآثارهم حتى يوث الله الأرض ومن عليها .»

لسان حال طه حسين يقول : «رجال الفن والفكر
خالدون ، ودولة الفن والفكر خالدة ؛ أما دولة الحكام
فبائدة .»

ونسأل طه حسين : ما التبع الذى يبنى أن يستقى الفن
منه ؟ ويجب طه حسين فى «إيجراما» بعنوان «وعظ» :

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : لا أعرف أفصح من
فلان إذا وعظ ، ولا أعرف أبعد منه عن سيرة الرجل الكريم .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : إن بعض الفن نقا
يرجع فيه صاحبه حتى يسمر الناس ، دون أن يكون بين هذا
الفن وبين قلبه سبيل .»

ولعل طه حسين كان قتيماً أن يصل إلى إرساء أصول مبدأ نقدي مهم يقرر أن المثلقي يسهم في صياغة العمل الأدبي لو أنه استنبط من الظروف التي آملت على شهرزاد منهجها المختار في سرد القصص حكماً عاماً . ولو أننا شئنا أن نلتصق في مذاهب النقد الأدبي مذهبا يوضح ، على وجه اليقين ، دور المثلقي في صياغة العمل الفني ، فإننا لواجده عند الروائية الناقدة فرجينيا وولف Virginia Woolf ، وهي من أعلام الكتاب الإنجليزي في القرن العشرين . تقول فرجينيا وولف في مقال بعنوان « المثلقي وزهرة الزعفران The Patron and the Crocus » :

«جوت العادة على أن يشار على جبل الشباب رجلا ونساء في مسهل حياتهم الأدبية . بهذه المشورة التي يكون ظاهرها المثلقي ، ولكنها تخلو تماما من أي نفع علمي، وهي أكبر ما يرون لزما أن يكتبوه بأعظم قدر ممكن من الإيجاز ، وبأعظم قدر ممكن من الوضوح ، ودون أن يعيروا أي اهتمام لأي شيء سوى ما يدور في خواطرهم ، ولا أحد يضيف في أمثال هذه المناسبات الشيء الوحيد الضروري ، وكن على يقين أنك تختار مطلقاً أدبك بحكمة ، على الرغم من أن هذا القول يكون جوهر الأمر كله ، لأن الكتاب يكتب الإنسان ما يقرأه . وحيث إن المثلقي ليس مجرد الشخص الذي يدفع النقود - بل هو في عكس التواء شديدين اغرض على ما كتب وملهمه ، فإن من باب الأهمية القصوى أن يكون رجلا يبتغي رضاؤه .

ولكن من هو إذن الرجل الذي يبتغي رضاؤه - من هو المثلقي الذي يحث لاستخراج خبر ما في ذهن الكاتب ، والذي يجعله ينجب أعظم ما يستطيع إيجابه تنوعا وثقوة ؟ ولقد أجمعت العصور المختلفة من هذا السؤال إجابات مختلفة . فهل الجملة كتب كتاب عصر الملكة إليزابيث لأرستقراط القوم ولجمهور ملاعب التمثيل .. وفي القرن التاسع عشر كتب كبار الكتاب للمجلات التي تباع بشلتين ونصف وللطبقات التي تستمتع بالفراغ .. لمن ينبغي أن نكتب ؟ فالمثلقي الحالي يمثل نفرا من الناس على جانب من التنوع لم يسبق له نظيره وينير كل ضروب الحرية . فهناك الصحافة اليومية ، والصحافة الأسبوعية ، والصحافة الشهرية ، والجمهور الإنجليزي والجمهور الأمريكي ، والجمهور الذي يقرأ أكثر الكتب انتشارا ، والجمهور هو الدوق الرفيع ، والجمهور الذي تستهويه الإثارة . ومن ثم فإن الكاتب الذي تحركت عواطفه لرأى أول زهرة زعفران في حديقته كنتسجنون ، عليه قبل أن يشرع في الكتابة ، أن يختار من بين زحمة المتنافسين ذلك الضرب من المثلقي الذي يلائقه كل اللامعة . ومن البعث أن يقال له انفس بنفسك منهم جميعا ، لا تفكر إلا في زهرة الزعفران التي تؤثر بها نفسك ؟ ذلك لأن الكتابة وسيلة للاتصال بين الكاتب والمثلقي ، وزهرة الزعفران لا يستوي لها الكمال إلا أن تم المشاركة فيها »^(١) .

وواضح مما جرى على قلم فرجينيا وولف أن العمل الأدبي

«قال أحد أمراء الموصل ، وكان أربيا ، لأحد ندمائه وكان أدبيا : «ما شراً ما يتجنس به الأدبي ؟ » قال النديم وهو يبتسم : «فقدان اللوق الذي يجعل أحبه فائراً غيراً منه البارد»^(٢) .

إذن ، توافق اللوق عند صانع الأدب شرط للإبداع الحقيقي ، وإلا كان أدبه غير مستطاب المذاق . الأدب البارد مثل الأدب الفائز لا يقع منا موقعا حسنا ، فمن باب أولى أن نظوى كشفا عن الأدب الفائز .

أما عن تأثير طبيعة الأدب بطبيعة متلقيه فإن طه حسين يقول في «إيجراما» بعنوان «رمز» :

«قال شهریار ذات يوم لزوجہ شهر زاد : ألم تفرقی کلیلہ ودمتہ ؟

قالت شهر زاد : بلى ! قد قرأته وقرأته .

قال شهریار : فلم لم تذهبی فی بعض قصصک من الرمز الإشارة مذهب یدبها الفيلسوف ؟

قالت شهر زاد : لأنک لم تذهب فی الخامس القصص مذهب دبشلم الملك . کان يطلب الحکمة یطلى بها قلبه وعقله ، فأدى إليه فیلسوفه من ذلك ما أراد ، وکنت غارقا فی بحر من الدم فاستنفذتک من هذا الفرق بما وجدت من وسائل الإنقاذ . ولو أنى انتظرت حتى أبرم لاتخاذک أسبابا من الحریر لکان من الممكن أن تذهب بک أمواج الدم ، وأن تمسک فلا أجد إليك سبیلا»^(٣) .

هذه الإيجراما تنبئنا بأن الرمز والإشارة لأصحاب النهى والحس اللطيف ، والليبيب بالإشارة يفهم . أما أصحاب العقل الغليظ والحس البليد فلا يمكن أن يخاطبوا إلا على قدر أفهامهم . وذلك لا يكون إلا بالمثل المحسوس . ومن ثم يمكن القول إن المثلقي يقرر منهج صناعة العمل الأدبي . وتقفو هذه النتيجة نتيجة أخرى ، فتنبج صناعة العمل الأدبي جزء لا يتجزأ من صناعة العمل الأدبي ، ومن ثم يمكن القول إن المثلقي يسهم أيضا في صنع العمل الأدبي . ولعل النتيجة أن تثيرا الدهش ، ولكنها منطقتان ، فنحن نسرف على أنفسنا حين نقول أن العمل الأدبي إنما أن ينمو من الداخل ، وأن يحكم بضوابط داخلية صرفة مثل طبيعة الجنس الأدبي الذي يتشبه إليه العمل الأدبي ، وذوق المنشئ الخاص ، وإما أن يشكل من الخارج ، وأن يستجيب لعوامل خارجية صرفة مثل المناخ السياسي ، والمناخ الفكري وغيرهما من العوامل . فالعمل الأدبي ينمو من الداخل ويشكل من الخارج جميعا . وهو حين يشكل من الخارج يخضع لعوامل كثيرة متباينة ذكرنا طرفا منها ، ونذكر منها طرفا آخر ألمع إليه طه حسين في الحوار بين شهرزاد وشهریار ، ونقن به حظ المثلقي من الإدراك ، وقدرته على الاستيعاب ، واستعداده الطبيعي للاستجابة إلى لون من ألوان الكتابة الأدبية دون سواء .

التيجة التي نخلص إليها من هذه «الإبيجراما» هي أن مزاج الملقى أو وجهة نظره عنصر حاسم في تقرير معنى النص الشعري أو أي نص أدبي، ولعله أن يكون من المصادر الأساسية للخط في الأحكام الأدبية وإشاعة كثير من الأغاليط النقدية .

كم وجهه الملقى عبء طه حسين؟ الجواب : ثلاثة وجوه : الملقى مشاركا في صنع العمل الأدبي ، والملقى مفسرا للنص الأدبي ، والملقى قارئا وناقدا جميعا . أما أول وجوه الملقى ، وثانيتها فقد أدركنا ما يقصده طه حسين بهما ، أما الوجه الثالث فلماذا عسى أن يقول عنه ؟ يكتب طه حسين في «إبيجراما» بعنوان «نقد» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أى قرأتك أحب إليك !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هذا الذى يقرأ مخلصا ، ويتقن ناصحا ، ويعلم الرأى صريحا ، لا يصانع فيه ، ولا يلقى به .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ومن لك بالقارئ الذى تجمع له هذا الحاصل ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هبه إحدى التى التى يقول فيها الشاعر القديم :

مضى إن تكن حقا تكن أسمن المنى
والأ فقد عشنا بها زمناً رغدا^{١٩١}

الملقى المثال قارئا وناقداً أمية تبتنى ، ولكنها لاتدرا .

«وأى لطفه حسين بهذا الملقى المثال ، والبيئة الأدبية لا تسمى إلا إلى القرطاس والقلم ، ولا يقوم فيها النقد إلا على الجمالة الكاذبة والمدح الزائف ؟ يقول طه حسين في «إبيجراما» بعنوان «تكريم» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : كيف تجمع الصفوة الممتازة من المظفرين لتكريم كاتب يحسن الخطأ أكثر مما يحسن الصواب ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لأن هذه الصفوة تكريم اسم شخص تعرفه لا مؤلف كتاب لم تقرأه^{١٩٢} .

لقد وظف طه حسين «الإبيجراما» ليجلو لنا مرآة لنفوس البشر يكون الإعراض عنها خيراً من النظر فيها ، ووظف طه حسين «الإبيجراما» ليجلو لنا مرآة لأحوال الأدب يكون الإعراض عنها أيضاً خيراً من النظر فيها . ولكن طه حسين يعصم مع ذلك بالأمل والرجاء ، فنفوس البشر المريضة لا تمتنع على الشفاء ، ودولة الأدب ، على ما فيها من نقائص ، دولة الخلود وهي أقوى من سطوة أى سلطان .

الذى تقر به عين الكاتب ويتر له نفسه حين تواتبه ملكة الإبداع الفنى لأول مرة هو بمكان أول زهرة زعفران تستوى عينيه في حدائق كتنسجتون وتحرك وجدانه . وواضح أيضاً أن الكاتب لا يكون خبيراً بصيرا بالمتعة الحقة ، حين يقصرها على نفسه ، ويقضيها عن غيره ، فما كسب الكاتب إلا ليقراً ، والتواصل بين الكاتب والقارئ ضرورة أصيلة في فن الكتابة ، وعلى الكاتب أن يكون المبادئ بإقامة التواصل مع قارئه ، والاسترشاد برغائبه حتى ينسحب للقارئ أن يشاركه متعته . لامعدى لنا إذن عن القول إن القارئ يسهم في صنع فن الكتابة . هذا هو المبدأ النقدي الذى تقرره فرجينيا وولف ، والذى نرى أن طه حسين لم يكن بعيداً عنه كل البعد .

وما الذى يراه طه حسين في صدد تفسير النصوص الأدبية ؟ يتناول طه حسين في إحدى «إبيجراماته» نصاً شعرياً يمكن أن يفسر على وجهين . فعلى الوجه الأول يستثنى التفسير من داخل النص الشعري ، ومن الغرض الذى قصد إليه الشاعر . وعلى الوجه الآخر يفرض على النص الشعري تفسير من الخارج لا علاقة له بالنص ، ولا يفرضه الشاعر ، وإنما الذى يفرضه هو المثقلى . وهذا يدفعنا إلى أن نخلص إلى حكم نقدي عام مفاده أن معنى القصيدة قد لا يكون مرجعه إلى ما انتهى الشاعر ، وإنما إلى ما انتهى الملقى . وقد يسر لنا طه حسين السبيل إلى الوصول إلى هذا الحكم النقدي العام . يقول طه حسين في «إبيجراما» بعنوان «مثل» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : فسر لي هذا المثل العربى القديم :

«البس لكل حالة لبوسها
إما نعيمها وإما بوسها»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : تريد تفسير الجدل أم تفسير الخزل ؟

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أريد تفسير الجدل . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فكن حرا كريما إن أذنت لك نظم الحكم أن تكون حرا كريما ، وكن عبدا ذليلا إن اقتضت لك نظم الحياة أن تكون ذليلا ، واتخذ لنفسك ثوبين : ثوب النعم تلبسه حين يؤذن في الناس بالحرية ، وثوب البؤس تلبسه حين يؤذن في الناس بالرق . وأى الثوبين لبست ، فكن عنه راضيا وبه محبورا .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : لأن أردت تفسير الخزل ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فكن رجلا حرا كريما لا تطهر النعمة ، ولا تفض منه النعمة . وإنك تعلم أن الذين يحسبون الخزل قليلون .^{١٩٣}

على قلة محدودة من إيجرامات طه حسين ، وهي اهون من أن تدخل في الاعتبار ، ولطى لا أكون مصيبا فيها . وأقل ما يقال في امتياز جنة الشوك تفردها في النثر العربي قديمة وحديثة .

لست من أصحاب الاختصاص في أدب اليونان واللاتين ، ولست من أصحاب الاختصاص في الأدب العربي ، ودراسة فن «الإيجراما» عند طه حسين تقتضي أن ينسب بها فريق من الباحثين يضم أصحاب الاختصاص في أدب اليونان واللاتين والأدب العربي جميعا . نحن نريد أن يتوفر أصحاب الاختصاص على وضع تقوم سلم لدى إسهام طه حسين في فن «الإيجراما» ، وعلى إنشاء دراسة جديدة لشعر بشار وحيد ومطيع وأصحابهم في البصرة والكوفة وبتناد في ضوء هذا الفن . وما دفعني إلى إقحام نفسي على طرق موضوع لست أهلا له إلا الحاجة الملحة إلى أن نرصد مايل بأدبنا العربي من مظاهر التطور ، وأن نثبت ما عسانا أن نعرض عليه من وجوه ثراء قبي لم تقع عليها أنظارنا حتى الآن . وثمة اعتبارات أخرى .

طه حسين قد قضى ، والدواصة الموضوعية لأى إنسان مبلغ لا يمكن أن تم إلا بعد رحيله عن ساحة الحياة ، فحينئذ تتجلى خارطة نتاجه الفني بكل تضاريسها : قمها وسهوها ، شواغها ورمالها ، غصنها وقفرها . وهي تتجلى في وضوح تام فالرؤية من بعيد ، وعواصف النقد قد سكنت ، والخصومات الموقوتة قد زالت ، ولا تبقى إلا الكلمة الصادقة قال إحقاقا للحق ، وبينة وضع كل شيء في نصايه . وأخيرا هناك واجب الوفاء حيال طه حسين الذى أقام الدليل على أن أدبنا العربي في عصوره الجيدة كان وما يزال عالما ، وعطاء إنسانيا عاما ، والذى أنفق جهد عمره ، ووظف ثمره معرفته بثرات العرب وثرات الغرب جميعا كي يواكب حاضر الأدب العربي ماضيه .

كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من شواهد عزمه أن كتب السيرة الذاتية بأسلوب العصر الحديث ، ولكنه زاحم المترفين على كتابتها حين اصطنع للرواية ضمير للفرد الغائب مكان المفرد المتكلم ، وأنه حل المنظوم حين سعى إلى إنشاء «الإيجراما» ، والفريق لا يكتبونها إلا شعرا . والراى عندي أنه قدم لنا آيات من النثر الفني في جل «إيجراماته» في جنة الشوك . ولعباس محمود العقاد رأى في النثر العربي الحديث خيطى بنا أن تدخله في الحسبان حين تقدم على إصدار الحكم على «إيجرامات» طه حسين بوصفها من أدب النثر . يقول عباس محمود العقاد في مقال بعنوان «النثر والشعر» نشره في ٩

وعلى صفحات كتاب جنة الشوك نلتقى في «إيجراما» طه حسين بموسوعة صغيرة من التراث الإنسانى غربية وشرقية . فطه حسين يجمع إلى تراث الغرب مثلا في «الإيجراما» عند اللاتين وفي الرواية وفي التاريخ وفي الفلسفة تراث العرب . ونحن ، في موسوعته الصغيرة هذه ، لانتفع من الأدب العربي إلا على جواهره في الشعر والنثر ، ونسمع مثلا إلى المتنبي كما نسمع إلى ابن قتيبة . وليس أوقع في النفس ، ولا أكثر استواء للقلب من أن يحس المرء أن هذه الموسوعة الصغيرة من التراث الإنسانى لا يتجرعها كما يتجرع غصص الدواء المر ، وإنما يسيغها كما يسيغ الطعام الشهي ، وأن طه حسين قد استنبط من هذا الزاد الفكرى المنع زادا فكريا آخر لا يقل عنه إمتاعا هو «إيجراماته» ، وبذلك صارت الموسوعة الصغيرة موسوعتين ، والزاد الفكرى زادين .

على أن لنا بعض الملاحظات الفنية على بعض «إيجرامات» طه حسين . حقا إن جلها قصير ، ولكن بعضها يمتحن إلى الطول ، وبعضها طويل حقا . ولا أدري كيف يستقيم أن تكون «الإيجراما» طويلة ، في حين أن القصر من سياتها البارزة ، وبدون القصر لا يتأتى دوراتها على الألسنة . وكذلك أرى أن قلة معدودة من هذه «الإيجرامات» تكاد تنفجر إلى الجلدة . واليك ما يكتبه طه حسين بعنوان «روغان» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ما أعجب حديث فلان حين يقول ، وما أقل غنامه حين يعمل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : يعطيك من طرف اللسان حلوة

ويروغ منك كما يروغ الصلابة»

ثم إن قلة معدودة من هذه «الإيجرامات» لا تنتهى نهاية مؤثرة في النفس ، فلا يتأتى للحافظة أن تستيقظ ، ولا للسان أن يتداولها ، مستشهدا بها في بعض مواقف الحياة . مثال ذلك ما يكتبه طه حسين بعنوان «كذب» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألا يعطيك هذا التناء الذى لا يصدق قائلوه ، ولاصامعه !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : كلا يابى ، لأى أهل أن الناس أحرار في أن يقيموا حياتهم على الكذب ، ونحن أحرار في أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم»

فبارة «نحن أحرار في أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم» ليس فيها ما يشد السامع أو يستأثر بالاهتمام . وكان خليقا بطه حسين أن يختار لحتام «إيجرامته» عبارة كنصل السهم نصيب فتصسى ، فلا يفلت السامع من تأثيرها ، ولا يمكن إلا أن يجرى لسانه بها .

ومها يكن من أمر ، فإن هذه الملاحظات لا تنسحب إلا

سبتمبر ١٩٢٧ ، أى قبل صدور جنة الشوك بقرابة ثمانية عشر عاماً :

«والحقيقة التي لا تقبل التراجع بين العارفين المتصفين أن الكتابة اللغوية في هذا العصر تخطو خطاها الواسعة إلى مدى لم يسبق للثورية به عهد على إطلاق العهد من قديم وحديث؛ وستبلغ هذا المدى فتمشي جنباً إلى جنب مع الآداب المنشورة في الأمم الغربية المتقدمة، وتشارك بنصيبها في الثقافة الإنسانية التي يجعل أمانتها المتحدون ، وهي قد بلغت إلى اليوم في بعض الأبواب منزلة تضارع ما عند الغربيين من أمثالها، وتدخل في مضارها برأس مرفوع وأمل وثيق ، ولم تتوان في الأبواب الأخرى عن شأو الغربيين إلا في انتظار العوامل الاجتماعية التي أنشأت بيننا وبينهم فروقا تتناول الأدب والحياة والعرف وسائر ما يختلف به الغرب من الشرق ، ولا يقتصر على الكتابة والكتاب» (١٨)

لقد شهد عباس محمود العقاد بأن النثر العربي الحديث يرقى في بعض وجوهه إلى القيم الفنية التي بلغها عند الغربيين . وطه حسين ، على أقل تقدير ، واحد من عمدة النثر العربي ، وهو أيضاً من خيرة من نلتهمسهم من الناثرين لتأييد الحكم الذي أصدره العقاد في شأن نثرنا العربي الحديث . ولئن أخذنا بشهادة العقاد ، فإن طه حسين يكون قد حقق كسبا للأدب العربي الحديث على الآداب العالمية . فطه حسين ، وإن كان قد طرق

المواش:

في «الإيجراما» المنشورة باباً من ابواب القول ليس له نظير في النثر عند الغربيين ، فإنه حقق في «الإيجراما» المنشورة القمم الفنية الرفيعة التي يمتاز بها النثر الفني في الآداب الغربية العالمية .

وإن لم تأخذ بشهادة العقاد ، فحسب طه حسين فخراً أنه أول من كشف عن وجود فن «الإيجراما» في شعر العرب عند بشار وحباد ومطيع وأصحابهم في البصرة والكوفة وبغداد ، وأنه أحيا القديم ، وأنه ربط القديم بالحديث ، وأنه وسع رقعة النثر العربي ، وأنه امتحن قدرة اللغة العربية على الاستجابة لفن «الإيجراما» ، وأنه جعل من هذا الفن ملئقاً للأدب العربي والآداب الغربية ، والفكر الإنساني بعامه .

ولعل أعظم مكارم طه حسين محاولته الجادة الواعية لأن يثبت أن اللغة العربية يمكن أن تتسع لفنون القول عند الغربيين ، بل أن تجدد فيها ، وأن أدياء العربية قادرين على أن يصنعوا روائع أدبية مثل التي يصنعها أدياء الغرب ، وأن الأدب العربي الحديث في مسوره أن يعيد مسيرة الأدب العربي القديم ، وأن يرقى إلى مكانته العالية . وأياً كان نصيب هذه المحاكمة من النجح والتوفيق ، وأصحاب الاختصاص في الأدب المقارن هم مرجعنا الأول والأخير في الفصل في نتيجتها ، فإنها محاولة تذكر ، وتشكر ، ويثاب عليها صاحبها بأجزلثناء . وحسب طه حسين فخراً أنه أراد لأدب أمته في العصر الحديث أن يتسم للري العالمية في الأدب .

(٧) نبين مشكروا الدكتور عبد السلام المسلي أثناء المؤتمر أن ضمير المفرد الغائب استخدم قبل في كتب السيرة الذاتية العربية القديمة . ولكن الأمر الذي أشير إليه أن طه حسين استخدم ضمير المفرد الغائب كما يفعل النقاد الغربي الحديث ، ويعترفه التوفيق نفسه .

(٨) جنة الشوك ، دار المعارف بمصر ، ١٩٢٧ ، ص : ١٩ .

(٩) حديث الأربعاء ، ط ١ ، دار المعارف ، ١٩٤٥ ، ص : ١٤ .

(١٠) حافظ وهبة ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٣ ، ص : ١٩ - ٢٠ .

(١١) Selected Essays, Faber & Faber, London, 1945, p. 14.

(١٢) عبد الله بن المغيرة ، كتاب كلياته ودفعة ، أقدم النسخ وأصحها ، درسها وطبق عليها الدكتور طه حسين بك ، والدكتور عبد الوهاب عزام ، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ، ١٩٤١ ، ص : ٧ .

(١) ص : ٨ - ١٩ .
(٢) ذكر العقاد في الماشية التي قيل بها ص : ١٠٨ من المصدر المذكور ما يلي : (Gaïna Valeria Catalina) شاعر لائتي ولد في فيرونا سنة ٨٤٤ قبل الميلاد ومات سنة ٥٤ وهو من أكبر شعراء المشرق في اللغة اللاتينية ومن أمثال فيس وعروة وجبيل وكثير عزة . ونضيف أنه من شعراء «الإيجراما» ، وأن طه حسين ذكره أكثر من مرة في جنة الشوك باسم «كاتول» وهو الاسم الذي يرف به في الفرنسية .

(٣) المصدر المذكور من ص : ١٠٨ - ١٠٩ .

(٤) The Autobiography of Edward Gibbon, ed. Bernard Groom, Macmillan, London, 1949, p. 20.

(٥) الأيام ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٤ ، ص : ٣ .

(٦) The Essential James Joyce, ed. Harry Levin, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1967, p. 52.

- (١٣) بريمان ولينجانيج فون جوت ، هيرمن وفورتية Hermann und Dorothea قلها عن الألمانية محمد عوض محمد ، ومقدمة الكتاب للأستاذ الدكتور طه حسين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٣ ، ص ص : ٥ - ٥ .
- (١٤) جنة الشوك ، ص ١١ - ١٢ .
- (١٥) المصدر المذكور ، ص : ١٦ .
- (١٦) المصدر المذكور ، ص : ١٨ .
- (١٧) المصدر المذكور ، ص : ١١ .
- (١٨) المصدر المذكور ، ص : ١١ .
- (١٩) المصدر المذكور ، ص : ٩ .
- (٢٠) جنة الشوك ، ص : ١٢١ .
- (٢١) المصدر المذكور ، ص : ٢١ .
- (٢٢) هو ماركوس فاليريوس مارتياليس Marcus Valerius Martialis (حوالي ٤٠ - حوالي ١٠٤ م) ولد بشمال شرق أسبانيا حيث تلقى تعليمًا ممتازًا ، وبرز على روم حوالي ٦٤ م للاشتغال ، فيما يبدو ، بالقانون ، ولكنه انصرف عنه إلى كتابة الإيجراما . وتشمل مجموعة أعماله الكاملة ، إذا ما أدخلت في حدادها أشعاره الياكرة ، ما يربو على ألف وخمسمائة «إيجراما» .
- (٢٣) المصدر المذكور ، ص ص : ١٠٤ - ١٠٥ .
- (٢٤) المصدر المذكور ، ص : ١٧ .
- (٢٥) المصدر المذكور ، ص : ١٣٣ .
- (٢٦) المصدر المذكور ، ص : ٨٠ .
- (٢٧) المصدر المذكور ، ص : ٧٢ .
- (٢٨) المصدر المذكور ، ص : ٧٤ .
- (٢٩) المصدر المذكور ، ص : ٧٧ .
- (٣٠) المصدر المذكور ، ص : ٨٥ .
- (٣١) المصدر المذكور ، ص : ٣٣ .
- (٣٢) المصدر المذكور ، ص ص : ١٢١ - ١٢٢ .
- (٣٣) المصدر المذكور ، ص : ١٠٦ .
- (٣٤) المصدر المذكور ، ص ص : ٢٤ - ٢٥ .
- (٣٥) المصدر المذكور ، ص : ١١٨ .
- (٣٦) المصدر المذكور ، ص ص : ١١٨ - ١١٩ .
- (٣٧) المصدر المذكور ، ص : ١١٩ .
- (٣٨) المصدر المذكور ، ص : ١٧ .
- (٣٩) سبق ذكر النص ، انظر ص : ٦٧ .
- (٤٠) المصدر المذكور ، ص : ١١٩ .
- (٤١) المصدر المذكور ، ص : ١٣٢ .
- (٤٢) المصدر المذكور ، ص : ٧١ .
- (٤٣) المصدر المذكور ، ص ص : ٨٩ - ٩٠ .
- (٤٤) المصدر المذكور ، ص ص : ٢٩ - ٣٠ .
- (٤٥) المصدر المذكور ، ص : ٢٩ .
- (٤٦) المصدر المذكور ، ص : ٤٧ .
- (٤٧) المصدر المذكور ، ص : ١٣١ .
- (٤٨) المصدر المذكور ، ص : ٥٣ .
- (٤٩) سبق ذكر المصدر ، ص : ٤٣ .
- (٥٠) انظر المصدر المذكور ، ص : ٦٥ .
- (٥١) انظر المصدر المذكور ، ص : ٦٦ .
- (٥٢) المصدر المذكور ، ص : ١٢٦ .
- (٥٣) المصدر المذكور ، ص ص : ١١٦ - ١١٧ .
- (٥٤) المصدر المذكور ، ص : ١٢٨ .
- (٥٥) المصدر المذكور ، ص : ٣١ .
- (٥٦) المصدر المذكور ، ص ص : ٣٩ - ٤٠ .
- (٥٧) المصدر المذكور ، ص : ٩٩ .
- (٥٨) المصدر المذكور ، ص : ٩٥ .
- (٥٩) المصدر المذكور ، ص : ٤٠ .
- (٦٠) المصدر المذكور ، ص : ٢٢ .
- (٦١) المصدر المذكور ، ص ص : ٥٢ - ٥٣ .
- Selected Modern English Essays, Second Series, Oxford University Press, 1942, pp. 338- 339.
- (٦٢) جنة الشوك ، ص ص : ٩٥ - ٩٦ .
- (٦٤) المصدر المذكور ، ص : ١٢٠ .
- (٦٥) المصدر المذكور ، ص : ٨٨ .
- (٦٦) المصدر المذكور ، ص : ١١٣ .
- (٦٧) المصدر المذكور ، ص : ٧٨ .
- (٦٨) عباس محمود العقاد ، ساحات بين الكتب ، الطبعة الرابعة ، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٤ م ، ص ص : ١٩٣ - ١٩٤ .



طه حسين وديكارت

عيد الرشيد الصادق محمودى

إلى أى حد وبأى معنى كان طه حسين ديكارتيًا ؟ مازال هذا السؤال مثارًا للجدل ، منذ أن صدر كتاب «فى الشعر الجاهل» ، وأعلن فيه مؤلفه انتسابه لديكارت : «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استعملته «ديكارت» للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث . والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شئ يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه على ذهنه بما قليل فيه خلوا تاما ... فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء ، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قبل فيها من قبل ...»^(١) .

وقد تابع طه حسين فى هذا الرأى دون تحفظ كثير من تلامذته وبعبيه ؛ فالدكتورة مهير القماوى ترى أن منهج طه حسين منهج ديكارتى ؛ وأن طه حسين قد تأثر بفلسفة ديكارت دون شك^(٢) . وقد كتب الدكتور فرانشيسكو جابريلي يقول إن موقف طه حسين من الشعر الجاهل كان «ثمرة لمبادئ ديكارت التى تشيع بها أثناء إقامته فى أوروبا»^(٣) . وهناك من الكتاب من يوافق على هذا الرأى موافقة جزئية أو مع شئ من التحفظ ؛ فهم يرون أن طه حسين تأثر فى شكه فى صحة الشعر الجاهل بعدة مصادر من بينها ديكارت . وفى هذه الحالة قد تكون مصادر التأثير الأخرى شرعية^(٤) أو استثنائية^(٥) أو غريبة^(٦) .

أساء فهم ديكارت ؛ إذ رأى أولها أن «مذهب ديكارت قريب من المذاهب الإسلامية ، وإن صاحب «الشعر الجاهل» قد حرف هذا المذهب لحاجة فى نفسه» ، بينما رأى الآخر أن مؤلف هذا الكتاب «لا يفهم ديكارت ولا يعين تخريج مذهبه

لكن هناك من الكتاب من ينكر تماما علاقة الشك كما مارسه طه حسين بالشك المنهجى لدى ديكارت . فقد حدثنا طه حسين نفسه فى مقالة نشرت بعد صدور «فى الشعر الجاهل» بأسابيع^(٧) عن شيخين من أنصار القديم اتبها بأنه

وجود العالم الخارجي على أسس لا يطرُق إليها الشك (و نظره)^(١٧).

أما شك طه حسين كما مارسه في دراسة الشعر الجاهلي، فهو أقرب إلى الشك الذي يملك نفس صاحبه ويستغرق فكره، فينتهي به إلى إنكار وجود موضوع البحث إنكاراً. لقد بالغ في تقدير الأسباب التي تدور إلى الارتياح في صحة الشعر الجاهلي. فهو يرى مثلاً أن الشعر الجاهلي لا يمثل ما كان للعرب قبل الإسلام من حياة دينية وعقلية واقتصادية وسياسية. لم يحاول أن يبحث عن أي استثناء قد يخرج عن هذا التعميم وينفي صحتها^(١٨). ولم ينظر له أن الشعر على أية حال قد لا يمسك الواقع كما تعكسه المرآة. وهو يرى أن الشعر الجاهلي لا يمثل تعدد اللهجات العربية في العصر الجاهلي. لكن قد يقال في هذا الصدد إن الشعر الجاهلي كان نتاجاً لثقافة أدبية واحدة، فرضت نفسها، برغم تعدد اللهجات، على الحياة العقلية الجاهلية لفترة من الزمان^(١٩). ومعنى هذا أن تفكير طه حسين في هذا المجال قد غلبت عليه الاعتبارات السلبية، فاستسلم للشك وأهمل البحث عن دواعي اليقين. ومن ثم كانت النتيجة التي انتهى إليها سليمة إلى حد بعيد، وهي: «... أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي متحولة بعد ظهور الإسلام... ولأكاد أشك في أن ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء» ولا ينبغي الاتحاد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي^(٢٠).

وصحيح أن طه حسين يكتب أحياناً وكأنه معنى بالجوهر الإيجابية من الدراسة. يبدو هذا بصفة خاصة من الأسئلة التي يثيرها في مسهل البحث تحديداً لبرهانجه: «أهناك شعر جاهلي؟ فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وما مقدارها؟ ويم يتجاز عن غيره؟^(٢١) لكن هذا الاهتمام الإيجابي بوجود الظاهرة موضوع البحث والعناية بتحديد ما يميزها أساساً، لا يستمر إلا للحظة عابرة، ولا ينتقل إلى حيز التطبيق. ذلك أن طه حسين - كما لاحظ بعض خصومه بحق - لم يحل شيئاً من الأسئلة التي أثارها، فيها عنا السؤال الأول: «أهناك شعر جاهلي؟»، ولم يبحث بقية المسائل «فهيما السبيل إلى معرفة الشعر الجاهلي، أو يشرح حقيقته، أو يفصل مقداره، أو يأتي على ميزاته»^(٢٢).

ويبدو على أية حال أن الشك الديكارتي لا يمكن أن ينقل إلى ميدان كميديان تاريخ الأدب، وظل «منهجياً» بالمعنى الدقيق للكلمة. فنهجية الشك الديكارتي ترجع إلى ما فيه من نظام وتسلسل، بحيث ينشئ إلى مرحلة اليقين. لكن النظام في هذه الحالة لم يفرضه ديكرت فرضاً، وإنما هو ناتج إلى حد ما من طبيعة موضوعه. فقد شك على سبيل المثال في معارفنا الحسية، ثم شك في معارفنا الرياضية^(٢٣). غير أن هذا الترتيب

الفلسفي^(٢٤). وقد رد طه حسين على خصميه بأنها لا يحسن لغة ديكرت ولا يعرفان اسمه ولا فلسفته^(٢٥)؛ بيد أن هذا الرد لم يحسم القضية لصالحه.

فما زال هناك كتاب عن لا يمكن رميم بتهمة الجهل بديكرت ينكرون العلاقة بين الشك في صحة الشعر الجاهلي والشك الديكارتي أو يقللون من شأنها. من هؤلاء الكتاب الأستاذ محمود أمين العالم. فهو يرى في هذا الصدد رأياً لا يتطو من غموض، لكن لعلنا نستطيع أن نعيد صياغته على النحو التالي. لقد استخدم طه حسين نوعاً من الشك المنهجي في دراسة الشعر الجاهلي، لكنه لم يكن بالضرورة معنياً بهذا الشك لديكرت؛ ذلك أن الشك كما طبقه طه حسين لم يكن لإجانباً، وجانباً لثانوي، من ترعة عقلية عامة ترعها طه حسين منذ أن وضع رسالته عن الفن والعلاء. ولعلنا نجد في هذا الاتجاه العقل العام من السيات - كالوضوح والتيز في الحكم والتعير والتحليل - ما يقرب طه حسين من ديكرت^(٢٦).

والغريب في هذا الجدل أن أحداً من المساهمين فيه لم يحاول أن يدل على رأيه بالطريقة الوحيدة الممكنة، وهي أن يقارن بين نوعي الشك كما مورس بالفعل، وكان النصوص الديكارتيية قد اندثرت أو أنه لا سبيل إلى الاطلاع عليها. فإذا أخذنا الأمر مأخذ الجد - وهو ما ستفعله في هذه المقالة - استلطنا أن نحسم الجدل في هذا الموضوع بصورة نهائية، وفدحا البحث في علاقة عديد الأدب العربي بأبي الفلاسفة الحديثة بما لا يتجاوز مسألة انتحال الشعر الجاهلي، بل يتجاوز نطاق النقد الأدبي وتاريخ الأدب بصفة عامة.

إذا قارنا بين الشك كما مارسه صاحب «الشعر الجاهلي» والشك كما مارسه صاحب «قواعد لحياة العقل» و «الطال في المنهج» تبين على الفور أن ثمة farkاً بسيطاً وأساسياً بين نوعي الشك؛ وهو أن الشك الديكارتي يستهدف معرفة موضوع البحث معرفة تعميم بما هو جوهري وينتهي فيه، في حين أن الشك في صحة الشعر الجاهلي يتم بالطابع السلي، وينتهي إلى زوال موضوع البحث أو تلاشه. قد سمى الشك الديكارتي بحرية، ويستخدمها وفقاً لترتيب متعلق صارم، يصطنعها العقل بحرية، ويستخدمها وفقاً لترتيب متعلق صارم، ليستبعد ما نعرفه على نحو غامض أو على سبيل الفتن، وليكتشف ما نعرفه على نحو واضح لا يطرُق إليه أدنى شك. هو شك قائم على الإزادة، وليس نابعا من حالة تسمية أو تجربة وجودية^(٢٧).

لنديكرت إذن يشك في وجود العالم الخارجي، نظراً لأن حواسنا تخدعنا أحياناً، ولأننا نتوهم في أحلامنا وجود أشياء ليست قائمة في الواقع، ولا يرى أن العالم الخارجي غير موجود، وإنما يقرر أن يعتبره كما لو كان غير موجود، أو يفترض ذلك على سبيل الجدل وبصفة مؤقتة، إلى أن يتبين أسس اليقين في هذا الأمر. ومن هناك كان باستطاعته في نهاية المطاف أن يفهم

خالى الدهن بما قيل فيه هو خلا تاما ... ؟ نلاحظ هنا كيف اقتصر طه حسين على جزء من القاعدة . فالقاعدة تقضى في نصها الكامل بما يلي : « أن لا أتقي على الإطلاق شيئا على أنه حق ما لم أتبن بالبداهة أنه كذلك ، بمعنى أن أبذل الجهد في اجتناب التصحل وعدم التشبث بالأحكام السابقة ، وأن لا أدخل في أحكامي إلا بما يتصل لمعنى في وضوح وتميز يزول معها كل شك » (١٧) . ومعنى هذا أن طه حسين قد ركز على الجانب السلبي من القاعدة ، على طرح الأفكار والأحكام السابقة ، وأغفل تلك الحالة الإيجابية التي يؤمن ديكرات بضرورة الانتهاء إليها ، وهي حالة من المعرفة الحققة واليقين ، تنضج فيها الأفكار وتمتيز ، وتتكشف فيها لبداهة العقل حقائق الأشياء . ومعنى هذا أيضا أن طه حسين إذ يقدم هذه الصياغة الجزئية السلبية للقاعدة الديكراتية ، ويكتفى من المنهج الديكراتي بجانب الشك المحض ، إنما يؤكد خروجه على ديكرات وبعده عنه . ذلك أن المفكر لا يكون ديكراتيا لأنه يشك ، أو لأنه يطرح آراء القديماء أو الأفكار الموروثة ، وإنما يصبح ديكراتيا عندما يستمضي عن هذه الآراء والأفكار بأسمى أصلب وأرسخ لمعرفة الأشياء على حقيقتها . وغنى عن الذكر أن ديكرات كان حريصا على أن يميز بصورة صريحة حاسمة بين شكه المنهجي وشك الذين يشكون من أجل الشك (١٨) .

لقد أصاب إذن كل الذين ميزوا الشك كما مارسه طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي عن الشك الديكراتي ، سواء أكانوا شيوخه الأدب اللذين لم يحسنوا لغة ديكرات ولم يعرفوا اسمه ولا فلسفته ، أم كانوا لاصقة مؤهلين كالعالم . بيد أنهم لم يستطيعوا أن يحسموا القضية لصالحهم ، لأنهم لم يقدروا على مقارنة حقيقة بين نوعي الشك . وإنه لمن المؤسف إذن أن يستمر الجدل حول قضية الشك بغير طائل ، وأن تصرف الأنظار عما هو أهم وأجدى . ذلك أن طه حسين لم يكن قط أبعد من ديكرات ، منه في نظريته عن انتحال الشعر الجاهلي .

لكي نبحت علاقة طه حسين بديكرات بحثا جديدا ، ينبغي أن نتجاوز موقف طه حسين من الشعر الجاهلي لننظر في إسهامه في الدراسة الأدبية ككل ، وفي مجديده كتنافذ ومؤرخ للأدب ، وأن نقارن بين ماعايريه «العالم» نزعة عقلية لدى طه حسين وبين الطابع العقلي لفلسفة ديكرات . فمن الممكن أن يقال في هذا الصدد إن طه حسين قد نزع في مجال الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكرات العقلية على صعيد الفلسفة ، وإن عميد الأدب العربي قد تأثر على نحو ما بديكرات في هذا المجال .

لقد ألح طه حسين نفسه إلى الطابع العقلي في فلسفة ديكرات عندما أشار إليه بوصفه صاحب ثورة في تاريخ الفلسفة ، أو بوصفه أبا الفلسفة الحديثة (١٩) . ذلك لأن ديكرات يعتبر صاحب ثورة وأبا للفلسفة الحديثة لأنه أقام

راجع أساسا إلى أن هناك فارقا حقيقيا بين هذين التوعين من المعرفة ، وإلى أن النوع الأول أقل مناعة من الشك من النوع الثاني (٢٠) . ومن الأمثلة التي يمكن أن تساق هنا أن ديكرات ، وقد عمم شكه على كل ما يعرف ، وجد في شكه ذاته ما يدل على أنه يفكر ، وعلى أنه من ثم موجود ، كما وجد أن لديه ، وهو الكائن الناقص (المعرض للشك) ، فكرة عن كائن كامل (هو الله) ، يحفظ وجوده ، ويضمن له صدق مراحفه . وقد يثر الجدل - وقد ثار بالفعل - حول صحة الخطي التي خطاها ديكرات من فكرة إلى أخرى ، لكن من الواضح أن المفاهيم العقلية ترتبط فيما بينها على أنحاء متعددة ، وشغل بعضها على البعض بطرق تتفاوت بساطة وتعقيدا . وهي وإن كانت لا تشكل سلسلة محكمة الحلقات ، فإنها تكون على الأقل شبكة أو نسجيا من الخيوط المتشعبة . وهذا النسج هو الذي يفرض على الباحث في مجال الفلسفة نوعا من الترتيب أو النظام أو المنطق ، وهو الأساس التأملي لكل جهد فلسفي ، ولكل منهج في الدراسة الفلسفية . يصدق هذا على الديالكتيك الميجلي كما يصدق على الشك المنهجي لدى ديكرات . فلذا أخرج هذا المنهج من مجاله المهيمن هذا إلى مجال النقد أو تاريخ الأدب أصبح من غير الممكن وصفه بالمنهجية إلا على سبيل التجاوز أو التشبيه . فلابد هنا من الاعتماد على الشواهد والروايات ، وهي مادة غير متجانسة لا يمكن أن ترتب ترتيبا صارما أو تابعا من داخلها . يستطيع الباحث بطبيعة الحال أن يحصنها ، وأن يوازن بينها ، وأن يرجع بعضها على البعض ، وأن يقضى عليها بهذا المعنى نوعا من الترتيب أو النظام بحيث يتنقل مثلا من أبداها عن الصدق إلى أكثرها رجحانا وأقربا إلى اليقين . لكن لما كانت المادة في هذه الحالة غير متجانسة وغير مترابطة من داخلها ، فإن الحديث عن «شك منهجي» في هذا المجال لا بد أن ينطوي على شيء من التساهل والتخفف في تعريف الفكرة .

ولو أن طه حسين قد طعن في بعض الشواهد في ميدان الشعر الجاهلي ليرجع أخرى ، كان يطعن في نزاهة بعض الرواة ليفضح قبحه في البعض الآخر ، ولو أنه قد غنى بالأسباب الإيجابية التي تدعو إلى إثبات صحة الشعر الجاهلي في معظمه أو في جزء يعتد به ، بقدر ما غنى بالأسباب السلبية التي تدعو إلى الحذر والتشكك ، ولو أنه قد أهتم بدراسة خواص هذا الشعر ومميزاته بقدر ما شغل بموضوع صحته أو انتحاله ، لكان أقرب إلى ديكرات ، ولجاء وصف شكه بالمنهجية على سبيل التجاوز والتشبيه . أما وقد استسلم للشك ، وانتهى إلى نتيجة سلبية إلى حد بعيد ، فإن منهجه لا يمكن أن ينسب إلى ديكرات بأى معنى من المعاني .

فإذا تقول إذن في زعم طه حسين إنه قد طبق القاعدة الأولى من المنهج الديكراتي ، التي تقضى ، على حد تعبيره ، بأن «يتجرد الباحث من كل شيء يعلمه من قبل ، وأن يستقبل بحته

لطرفها كليهما ؛ فنيا ، كما اعتقد ديكارت ، يتحرر العقل وعارس قواه الذاتية ، ويضئ بنوره الطبيعي ، فتتكشف له حقائق الأشياء .

يبد أن إحالة الأشياء إلى العقل ، أو اتخاذ العقل محورا للدراسة الأشياء ، لم يكن غريبا على تفكير طه حسين في مجال الدراسة الأدبية ككل . فعقيدة الأمر أن طه حسين قد حاول أن يحدث في هذا المجال ثورة عقلية وعقلى مماثلة للثورة الديكارتية على صعيد الفلسفة الحديثة . وقد بدأت هذه الثورة قبل أن يطالع على ديكارت ؛ بدأت - كما أشار « العالم » - في الرسالة التي أعدها عن أبي العلاء المعري (وتجديد ذكرى أبي العلاء) . لكن الدقة تقتضي أن نشير إلى الخطوات التي مهدت لهذه الثورة وحددت طبيعتها . كانت هناك خطوة أولى عندما اقتنع طه حسين ، متأثرا بأستاذه الشيخ سيد بن علي المرصني ، بأن دراسة الأدب تقتضي الرجوع إلى النصوص الأدبية في مصادرها الأولى بمنزلة من حيث التلمذ التقليدي ومتمونه وشروحه وحواشيه المتراكمة^(١٢) . ثم كانت خطوة ثانية عندما تعلم طه حسين عن أساتذته في الجامعة المصرية أن يدرس النصوص الأدبية في سياقها الواقعي^(١٣) . وبذلك اكتملت مقومات النصوص والديكارتية في مجال الأدب العربي ، فليدأ أصبحت النصوص عند طه حسين بين ظواهر العالم (بما فيه من جغرافيا وتاريخ وسياسة الخ) في مواجهة عقل متحرر من أسر التقاليد ، مهيا لممارسة قواه الذاتية ، أو لنقل إن العقل قد أصبح عند طه حسين من موضوعاته الأدبية في سياقها الواقعي العام ، وأتيح له أن يكون ناقدا محق .

فإذا كان لديكارت تأثير على هذه الثورة الأدبية ذات الطابع العقلي ، فإن تأثيره اقتصر على تعزيز مبادئ طه حسين بمنزلة عنه وتعميقه . ولعلنا لا نجاوز الصواب إذا قلنا إن طه حسين قد وجد في ديكارت عندما أطلع عليه ما أوحى له بالدور الرئيسي الذي ينبغي أن يضطلع به على مسرح الأدب العربي ، فيحدث فيه ثورة مماثلة للثورة الديكارتية . وإذا صح هذا أمكننا أن نقول إن ديكارت قد ساعد طه حسين في مجال الدراسة الأدبية على تجديد اتجاهه وبلورته وتعميقه . فإذا أردنا مثلا محدد توضيح التأثير الديكارتى في نقد طه حسين ، كان علينا أن ننظر في « مع أبي العلاء في مسجته » ؛ فهنا أخذ طه حسين من كتاب بوك قاليري عن « ديجا » و« ديجا ورفس ورس » نموذجاً يحث على للتأخذ - إذن كيف حرص على الاستشهاد بالبداية الذي قرر قاليري أن يتمه في الكتابة عن « ديجا » : « على أن يميني من حياة رجل من الناس شيء آخر غير الأعراض التي تطرأ له . وليس ينبغي مولده ولاحيه ولاشقاؤه ، ولاكل هذه الأشياء التي يمكن أن تتأخذ في حياة الناس ، لأن لا أبعد في هذا كله أيسر الوضوح المقنع الذي تستبين به قيمته الصحيحة ، والذي يميزه تميزاً عالياً من الناس جميعاً ومنى^(١٤) » . من الواضح أننا هنا يلزأ مبدأ مستلهم من ديكارت ، وقاليري ، وفقا لهذا

فلسفته على العقل . لكننا ينبغي أن نحسن تحديد مفهوم « العقل » والعقلانية في هذا السياق . كان ديكارت فيلسوفا عقلانياً بمعنى أن العقل : أيا لأنه كان يعتقد أن معارفنا الحقيقية ، حتى ما يتعلق منها بالعلم الخارجي ، مستمدة من العقل وحده (دون استعانة بالحواس) ، وأن العقل هو السلطة الوحيدة التي ينبغي الاحتكام إليها في الحكم على أي شيء . ومذهب ديكارت في هذا المجال معارض للتجريبية ، أو الرأي القائل بأن جميع معارفنا ترتكز على أساس من الخبرة ، أو على مقدمات تجريبية . غير أن ديكارت لم يكن أباً للفلسفة الحديثة لهذا السبب وحده ، وإنما استحق هذا اللقب لأنه كان عقلانياً بمعنى آخر ينطوي عليه المعنى الأول أو يفترضه . ذلك أن ديكارت اقتنع بطريقة في النظر الفلسفي ، تقتضي دراسة الأشياء كما تمثل للعقل أو الذات العارفة . كانت الفلسفة كما انتهت إليه تعنى بالأشياء من حيث هي موجودة ، كانت كما رأى أرسطو « علم الوجود بما هو موجود » . أما ديكارت فقد بدأ يدرس موضوعات الفلسفة التقليدية (الطبيعة) ، الله ، النفس) من حيث هي معروفة . فبدلاً من أن يسأل : « بأي معنى توجد الأشياء ؟ » أخذ يسأل : « ما هي أفكارى عن الأشياء ؟ كيف أعرف أنها موجودة ؟ » . وديكارت بهذا المعنى ليس معارضا للتجريبين ، وإنما هو أب لهم ويختلف الفلاسفة من بعده . ذلك أن نهجه في إحالة الأشياء إلى العقل ، وفي جعل الوجود موضوعاً في مقابل الذات العارفة ، أساس لجميع مذاهب الفلسفة الحديثة ، سواء كانت عقلية (بالمعنى الأول) أو تجريبية أو مثالية .

ويمكننا بناء على هذا الأساس أن نقول إن طه حسين - وقد أشار إلى ثورة ديكارت ، وأدرك على نحو ما أن هذه الثورة ترجع إلى عقلانية ديكارت - لم يحسن تحديد دور ديكارت ، ولم يحسن انتقاء أثره في موقفه من الشعر الجاهلي . فلقد غفل تماماً عن المعنى الأساسي لمفهوم العقلانية في هذا السياق ، واقتصر منه على معناه الأول ، ألا وهو الاحتكام إلى العقل وحده في الحكم على الأشياء ، ثم فسر هذا الاحتكام تفسيراً سلبياً بحثاً ، فاعتبره كما رأينا مجرد الشك أو الطعن في الآراء الموروثة . ونجلى كل ذلك في صياغته الجزئية السلبية للقاعدة الأولى في منهج ديكارت ، وهي القاعدة التي تنص على : « برغم بساطتها البادية ، على ثورة ديكارت^(١٥) » ، وعلى أساسها العقل بالمعنى الذي يناه ، وتقديم دليلاً على أبعده للفلسفة الحديثة . ذلك أن القاعدة المذكورة إذ تنص على أنه لا ينبغي التسليم بشيء إلا إذا بدا للعقل أو لبدايته واضحاً متميزاً ، تنطوي على إحالة الأشياء إلى الذات العارفة (المعنى الثاني والأساسي للعقلانية) كما تنطوي على الاحتكام إلى سلطة العقل في الحكم على الأشياء (المعنى الأول للعقلانية) . وبذلك نحن على طه حسين لب الثورة الديكارتية التي أدت في بداية العصر الحديث إلى المواجهة بين الوجود والعقل ، ورأت في هذه المواجهة تحقيقاً

والنفس والعالم» ، كما أنه ليس من السهل إدراك الاهتمام بموقف الذات من العالم في كتاب يتقدم لقارئة كسيرة ذاتية ، وكمجموعة من الذكريات .

في كتاب « التأمّلات » يظهر التحج الديكارتي ، لا بوصفه مجموعة من القواعد الجردية ، ولكن بوصفه أداة منهجية فعالة في النظر الفلسفي ؛ أداة تمارس في بناء نسق فلسفي متكامل ، وللوصول إلى اليقين في معرفة موضوعات الفلسفة الأولى . لكن البناء يرتكز على محور أساسي ، هو قول ديكارت الشهيرة « أنا أفكر ، إذن أنا موجود » ، أو ما أصبح يسمى على سبيل الاختصار « الكوجيتو الديكارتي » .

لتأمل إذن كيف يرتكز البناء على محوره .

قرر ديكارت أن يخصص جميع معارفه فيطرح ما كان منها عرضة لأدنى شك متى ينهى إذا أمكن إلى شيء لا يمكن الشك فيه . وما كان له أن يستعرض هذه المعارف جميعا ، فكل مهمة لا تنتهي ؛ فرجه هجومه إلى الأسس والمبادئ التي تقوم عليها معارفه . من هنا شك في صدق معارفه الحسية جميعا ؛ لأن الحواس تتحدثنا في بعض الأحيان ، ولأننا نتوهم في أحوالنا ما ليس واقعيا . ورأى بناء على ذلك أنه لا يستطيع أن يؤمن بالأشياء المادية ، بما في ذلك جسمه ذاته . ثم شك في المعارف الرياضية ، لأنه من الممكن - فيما رأى - أن يكون هناك شيطان ماهر يخرجه ويورطه في الخطأ حتى في أبسط العمليات الحسابية . ورسوم هذا الافتراض فرأى أن هذه القوة الشريرة قد استعملت كل ما أوتيت من مهارة لتضليله ، افترض « أن السماء والمواء والأرض والألوان والأشكال ووسائل الأشياء الخارجية لاتعود أن تكون أوهاما وخيالات قد نصبها ذلك الشيطان فاعنا لاختصاص سلباتي في التصديق » (٣١) . وتسامع لما إذا كان هناك شيء يمكن أن ينجو من هذا الشك الشامل ، ووجد أن هذا الشيء هو أنه يفكر ، وأنه من ثم موجود ، أو أنه موجود مادام يفكر (٣٢) . فهو مادام يشك ويخطئ ويفرغ به لا بد موجود من حيث هو مفكر . حتى إذا أثبت وجود نفسه ككائن مفكر على هذا النحو ، شرع ببلاية من هذه المعرفة اليقينية وإثبات وجود الله فوجد العالم الخارجي ، فرأى أن لديه من بين أفكاره فكرة من كائن لامتائه وكامل هو الله ، ورأى أن هذا الكائن لا بد أن يكون موجودا ؛ أولا لأن فكرة الكائن الكامل لا يمكن أن تكون مستفادة من الحواس ، ولا يمكن أن يكون مصدرها الكائن المفكر ، وهو الكائن الناقص لشكه وتعرضه للخطأ ، ولا بد إذن أن يكون مصدرها كائن كامل موجود بالفعل ، وثانيا لأن الكائن الكامل لا بد أن يكون موجودا بحكم كماله ذاته . ثم استند ديكارت إلى وجود الله لكي يثبت وجود العالم الخارجي ؛ فرأى أن هذا الكائن الكامل غير بطيء ، وأنه لا يمكن أن يضلعه أو يضلعه ، وأنه من ثم لا يمكن أن يسمح بأن تكون أفكاره عن الأشياء الجسدية

البناء ؛ لا يعنيه من موضوع بحثه إلا ماهو جوهرى فيه وماهو واضح حقا (٣٣) ، وما تتحدد به حقيقة وقيمته الصحيحة ، وما يميزه عن سائر الناس بما فهم قاليري نفسه . ولا يتسع المجال هنا لتحديد الجهات التي وجدها قاليري جوهرية في « ديكارت » ، ولا لتحديد ما وجدته له تحسين جوهريا في أبي العلاء . ويكتفينا أن ننظر في الطريقة التي اتبناها له حسين في اكتشاف ماهو جوهرى في موضوع بحثه ، فلاحظ كيف تطوّر الدراسة عبر الفصول الخمسة الأولى لتنتهى في الفصل السادس إلى نقطة درامية حاسمة ، ثم فيها مواجهة مباشرة بين الدارس وموضوع الدراسة . وعندئذ يكتب له حسين وكأنه يجلس بين يدي حكم المعرفة ويتلقى عنه :

« وأدخلت على الشيخ في حجرة واسعة بعيدة الأرجاء قد جلس هو في صدرها على حصير لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الجدة ، وبين يديه نفر يكتبون ، وفي الحجرة قوم آخرون كثيرون يسمعون ويعجبون ، ولكنهم لا يغيثون ما يسمعون . وكان صوت الشيخ شائخا حزينا قد ألقبت عليه مسحة من كآبة ، ولكنه كان في الوقت نفسه ثابتا معتلا ، بمازج جزئه شيء من الرضا والأمن ، وشيء آخر لا يكاد يحس ، كأنه يثقل خبطة هادئة ، وابتهاجا متواضعا بما أتبع للشيخ من فوز . وكان على » (٣٤) .

هناك إذن تأثير ديكارتي يمثل في ذلك المبدأ المتبع في الدراسة ، كما يمثل في افتراضه له حسين أن إدراك ماهو جوهرى لا يتحقق إلا إذا تحققت مع موضوع البحث مواجهة يمارس فيها العقل حريته وقدراته الذاتية . لكن هذا التأثير على وضوحه وأهميته يظل تأثيرا ثانويا . ذلك أن له حسين قد اصطنع أسلوب المواجهة في رسالته عن أبي العلاء (٣٥) .

بقى الآن أن نسلك طريقا جديدة كل الجدة ، فتجاوز مجال الدراسة الأدبية بأكمله إلى الجانب الإبداعي من إنتاجه له حسين ، وفتناول كتاب « الأيام » على وجه التحديد ، لنتكشف فيه تأثيرا ديكارتيًا أساسيا . هنا نجد مجالاً للدراسة المقارنة الحسية ، لا أحسب أن أحدا قد التفت إليه قبل اليوم . وهنا تنصرف عن منهج ديكارت في سدد ذاته ، لتنتظر فيه مطلقا في بحوث ديكارت المتنازعية كما ترد في كتاب « التأمّلات » . وهنا نستطيع أن نكتشف أوضح وأصغر تأثير لديكارت في عميد الأدب العربي . وأقول « أوضح وأصغر » لأن هذا التأثير برغم ظهوره صراحة في نص « الأيام » - كما سنرى فيما يلي - قد يمر على القارئ دون أن يلتفت إليه . ذلك أن إدراكه يقتضي معرفة عميقة ببنية « التأمّلات » وبنية « الأيام » ، كما يقتضي وعيا بدرامية الكتاب الأول ، وبالصبغة الفلسفية للكتاب الثاني . وليس من السهل تلوق الشاعرية في كتاب يتقدم لقارئة كسلسلة من البراهين الجردية في موضوعات الفلسفة الأولى (الله

الأساسية في الصفحات الأولى من الكتاب ، وجسمها في صورة لانتسى ، هي صورة الطفل - بطل الجزء الأول من « الأيام » - إذ يقف حبال سياج من القصب يسند عليه طريقه ولا يستطيع التفاض منه . نلاحظ ما في النص من إشارات إلى « الدنيا » ، لأن قصب السياج كان فيها يقول « يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية ، وكان يمتد من يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريباً ، فقد كانت تنتهى إلى قناة عرفها حين تقلعت به السن ... »^(٣٧) . ولهذا النص رمزية لا تحق ، لأنه يدل على أن موضوع القصة الأساسي هو « الدنيا »^(٣٨) ، أو هو على بطل القصة بجرماته منها وانزاعه عنها .

والأثر الديكارتي في هذا المشهد الرئيسي واضح لافت للنظر . فالكتاب يورد المشهد بوصفه « ذكرى واضحة لا سبيل إلى الشك فيها »^(٣٩) . فكان طه حسين أراد أن ينجح في رواية قصته نهج ديكارت ، فيقيمها على أساس من الحقائق الواضحة المتميزة التي لا يتطرق إليها الشك . وهو إذن لا يرضى بكل تفاصيل القصة أو بجميع ذكرياته ، وإنما يتخير منها ما هو جوهري ويقتضي . وهو عندما يطبق هذا المبدأ الديكارتي يصوغ الحقيقة الأساسية في قصته على نحو يقربها من المشكلة الديكارتية الرئيسية في « التأملات » ، « فبهي أنه لا يعرف من الدنيا شيئاً أو لا يكاد يعرف شيئاً ، وأن حياته ، أو قصة تربته إذا شئنا الدقة ، لم يكن إلا محاولة للخروج من عزله والنفاذ إلى العالم .

كيف تمت هذه المحاولة ؟ يبدو أن بطل « الأيام » قد حاول في بادئ الأمر أن يتخذ من القليل الذي يعرفه من الدنيا نقطة انطلاقاً لاحتصانها « وللإستزادة فيها . لذلك كنا نجد الطفل في ذلك المشهد الانتحاشي من « الأيام » وقد تمكن بالفعل من أن يفتح في سياج القصب ثغرة يسممه ونحاله . فهو يقف من السياج مطرقاً متفكراً يصيخ السمع لإنشاد الشاعر ولأصوات الاستحسان التي يحيطه جمهوره »^(٤٠) . ثم تتطور القصة بداية من تلك الخطوة الأولى بوصفها شوطاً يقطعه الطفل في آفاق مكانية وعقلية دائمة الاتساع . فمن كتاب القرية إلى القرية ككل ، فالقاهرة ، فركوب البحر في فرنسا ، فباريس . وفي هذا الشوط الذي يمتد من بداية الجزء الأول من « الأيام » إلى عدة فصول من الجزء الثالث يحاول بطل القصة أن يخرج من عزله معشداً على إرادته ليبرهف حواسه المتبقية (وخاصة السمع) ، ويشجّل حافظته ونحاله ، ويحتشد على الحركة والسر ، ويغرض بحار العلم لسكى يتعرف العالم ويمتل مكانة كريمة فيه .

فإذا توغلنا في الجزء الثالث من « الأيام » ، وجدنا « الفتى مقسم النفس بين السعادة المشرقة والشقاء المظلم »^(٤١) ، ورأينا أن هذا « بين الحظوظ الظلم » يدهمه في مرحلة تحقّق له فيها الاستقرار في حياته الأكاديمية ، وعرف « الحب - حب » (صاحبه

صادرة عن علل أخرى غير هذه الأشياء ، وأنه هو الذي يضمن صدق معارفه من العالم الخارجي ويتطابق مع الواقع (مادامت واضحة متميزة) .

«الكوجيتو» يمثل مكانة رئيسية في برهان «التأملات» ، لأنه يمثل نقطة التحول من الشك إلى اليقين ، وبداية الأرض الصلبة في خضم الشك الشامل . فإذا تأملنا قليلاً ، ننبأ أن هذه الأرض ليست صلبة كما تبدو . فالذات المفكرة إذ تمخا لحظة «الكوجيتو» إنما تمخا في ظل ظروف عصيبة . فهي لا توجد إلا من حيث هي مفكرة ، ولا توجد إلا في قترات التفكير . يضاف إلى ذلك أنها لا تستطيع أن تميز في تفكيرها بين الصواب والخطأ ، أو بين الحلم والحقيقة . ثم هناك أخيراً ذلك الشيطان الماكر الذي يقطن في تفصيلها . وهي توجد إذن في عزلة كاملة حبيسة وعيا بذاتها وشكها ، إلى أن نجد منفذاً من طريق ذلك الكائن الكامل الحير الذي يضمن لها صدق أفكارها أو بعض أفكارها ، ويكشف نجاحها مع الواقع . يقول الدكتور عثمان أمين : « ... من دون الله كنت أبقى سجيناً في «الكوجيتو» لا أفرجه ، ومن دونه كنت أعرف نفسي ولا أعرف شيئاً آخر »^(٤٢) . بل إن الأمر ليدور أسوأ من مجرد العزلة لأمعنا النظر في ذلك «السجن» ، إذ يبدو أن وجود الذات نفسها في ذلك السجن مهدد بالخطر ، قبل ظهور الكائن الحير أو دون تدخله ، لأن لكوناً لا تميز فيه بين الحلم والحقيقة ، ولا أمان فيه من مكر تلك القوة الشريرة ، لا يتمتع إلا بوجود هش آيل للسقوط في ظلمة الجنون والعدم . ومن الممكن إذن أن نبرز الطابع الدرامي في «تأملات» ديكارت بأن ننبه إلى ذلك التراجع في قوة الحير واليقين وقوة الشر والفضائل في موقع «الكوجيتو» ذاته ، وبأن نقول إن ذلك الموقع الذي يثبت فيه للذات الواعية وجودها من حيث هي مفكرة هو نفس الموقع الذي تصبح فيه الذات حبيسة نفسها ، وتكاد تتردى منه فيها يشبه الجنون والعدم .

لقد سارع ديكارت بعد أن قرر وجود الذات المفكرة فاهتدى إلى مخرجه من العزلة عن طريق فكرة الله ؛ وهو لم يواجه احتمال الخزيمة والتردى . لكننا ، وقد قررنا أن ندرس «الأيام» ، ينبغي ألا ننفل من هذا الاحتمال الكامن في عزلة «الكوجيتو» الديكارتي . ذلك لأن قصة تربية طه حسين كما روينا في «الأيام» ترتكز على نوع من «الكوجيتو» ، نوع من الوعي بالذات معزولة عن العالم الخارجي ، وإن كان الكوجيتو في هذه الحالة ليس خطوة في برهان عقلي وإنما تجربة حية ، ولأن بطل القصة كما صوره طه حسين قد واجه في عزله تلك ، الشعور بأن وجوده أشبه بالعدم .

العزلة التي يحياها بطل «الأيام» مصدرها تلك الآفة التي ابتلي بها في أول صباه ، وقوامها وهي راسخ متردد بأن الظلمة تكتمه ، أو بأنه يقف إزاء عالم لا يعرف منه إلا القليل أو القليل الذي لا يكاد يبنى عنه شيئاً ، وقد طرح طه حسين مشكلته

من ملكات وطاقة ، مقتنجا العالم ، فارضا نفسه على مجتمع الناس ، متخذنا لنفسه مكانة كريمة فيه عن طريق التبرع في العلم . والقصة إلى هذا الحد ليست ديكراتية إلا في طرح المشكلة الأساسية : وعى الذات بنفسها في عزلة عن العالم ، وسعيها إلى تجاوز هذه الوحدة . فإذا بلغنا قصة الحب في المرحلة الباريسية من ذلك الشوط ، وسدنا البطل يكتف عن الاعتاد على نفسه ، وينشد حل المشكلة عن طريق معجزة الحب أورشى الآخر . وهنا يقترب طه حسين غاية القرب من ديكرات في طرح المشكلة وفي حلها على السواء . ولنا لنجد في الفصل الخامس عشر من الجزء الثالث من « الأيام » (المرأة التي أبصرت بعينيها) نصا عجيبا أودعه طه حسين شكه فيها يعرفه عن العالم أو يأسه منه ، وبين فيه كيف تجاوز عزله عن طريق الحب ، مستندا في ذلك عن وعى أودون وعى إلى برهان « التاملات » :

« كان يرى نفسه غريبا أينما كان وحسباً حل ، لا يكاد يفرق في ذلك بين وطنه الذي نشأ فيه ، وبين غيره من الأوطان الأجنبية التي كان يلم بها ، لأن ذلك الحجاب الصفيق البغيض الذي ضرب بينه وبين الدنيا منذ أول الصبا كان محيطاً به ، يأخذه من جميع أقطاره في كل مكان ، فكان الناس بالقياس إليه هم الناس الذين يسمع أصواتهم ، ويحس بعض حركاتهم ، ولكنه لا يراهم ولا ينفذ إلى ما وراء هذه الأصوات التي كان يسمعها والحركات التي كان يسمعها .

كان غريباً في وطنه ، وكان غريباً في فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لا تكاد تلمس شيئا .

وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يلمسها ، ولا يحقق من أمرها شيئا ، كأنما أضلقت من دونها بالقياس إليه باب لا سبيل له إلى النفوذ منه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء . وكان كثيراً ما ينكر نفسه وينسك في وجوده .

كانت حياته شيئاً هشياً غليلاً رقيقاً لا يكاد يبلغ نفسه . وكان ربما تسامح بين حين وحين عن هذا الشخص الذي كان يحسه مفكراً مضطرباً في شروب من النشاط ما هو ؟ وما عسى أن يكون ؟ وكان ذلك ربما أخذه عن نفسه وقتاً يقصر أو يطول ، فإذا تاب إليها أو تأتت إليه أضلقت من هذا الدخول وظن يقطفه الظنون . وتسامح أيضاً الناس من الدخول عن أنفسهم مثل ما يجيد ، ويحسون من إنكار أنفسهم مثل ما يحس ؟ !

كانت حياته حيرة متصلة كلما خلا إلى نفسه . وكان لا يملك أمره إلا حين كان يتحدث إلى الناس ويسمع هم أو يختلف إلى الدروس أو يصفي لما كان يقرأ عليه . فأخذ كل هذا يتنجاب عنه وأخذ يدخل في الحياة كأنه لم يعرفها من قبل ، وكان ذلك

الصوت العذب . ذلك أنه كان يحمل في نفسه ينبوعاً من يتابع الشقاء لا سبيل إلى أن يفيض أو ينضب إلا يوم يفيض ينبوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التي امتحن بها في أول الصبا . شق بها صيباً ، وشق بها في أول الضباب ، وأتاحت له تجاربه بين حين وحين أن يتسلل عنها ، بل أتاحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارت أمامه من المصاعب وأنشأت له من المشكلات ، ولكنها كانت تأتي إلا أن تظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأقوى من عزمه وأصعب مراساً من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة . ومع ذلك ندرت أن أزمة الفتى لم تحل ، وأن شعره بالخرمان ما زال قائماً مستتباً لم يشفع السفر ولا النجاح الأكاديمي ، وأن ما استطاع أن يعرفه عن العالم عن طريق الإرادة والعالم والحركة مازال في نظرة قليلاً على كثرته بحيث لا يكاد يغني عنه شيئاً . ماذا حدث إذن للفتى عندما دخل الحب مجيئه ؟ ولماذا شعر عندئذ أن أفقه مازالت أقوى منه ؟ من المؤسف أن مؤلف الجزء الثالث من « الأيام » قد تمحل إلى حد بعيد عن الأسلوب القصصي الذي اتبعه في الجزئين الأول والثاني ، واكتفى بالسرد السريع ووصف المشاعر على نحو تقريرى مباشر ودون عناية بالأحداث والمواقف المحددة . غير أنه ليس من الصعب أن نستشف ما حدث بدرجة عالية من الدقة واليقين . ولقد بدا للفتى عندما دخل الحب قلبه أن لا شفاء له من حرماته إلا بأن يتعرف نور الأرض ومصباح السماء ويأض الجليل الذي يغلي هائمات الجبال ، وأن معرفة العالم بهذا المعنى الصارم لا تتحقق أو لا تقترب من التحقيق إلا إذا وقعت معجزة الحب ؟ فندخل يصير بعيداً من يجب . ذلك لأن الحب يفتح باب الأمل على العالم . الحب يأتي متمتلاً في شخص آخر ، متمسداً في جسده ، يغرباً بأن نسكن إليه فيتاح لنا عندئذ أن ننفذ إلى العالم ونسكن فيه . لا يكاد الحب يلوح في الأفق ، حتى يكشف لنا عن الأفق المتراعى من ورائه ، ويوميئاً لنا أن ندخله وننسى غربته فيه . إنه يحمل من شخص المحبوب وجسده دليلاً إلى الطبيعة ومثلاً لها ، يطلنا على زينة الأرض ويعلنا بها عندما يزين لنا أن ننضم إلى الآخر ونضمه . ولابد إذن أن باب الأمل قد انفتح للفتى عندما خلق صاحبه الصوت العذب . لكن من المؤكد أيضاً أنه رأى في الوقت نفسه هوة اليأس تغرقها تحت قدميه ، لما افتتحت له آفاق الأمل المشرق إلا لثريه ظلمة اليأس . كان يعلم في قرارة نفسه أن دونها والفوز محاراً من المستحيل . يقول المؤلف : ثم لم يدر كيف التوى به الحديث ولكنه سمع نفسه يلقي إليها في صوت أنكره هو قبل أن تنكره هي : أنه يحبها ، ثم سمعها تجيبه بأنها هي لا يحب . قال : وأى بأس بذلك ؟ إنه لا يريد لحبه صدى ولا جواباً وإنما يحبها وحسب » (٣٦) .

لنجمع إذن أطراف الحديث . لقد قطع بطل « الأيام » شوطاً طويلاً وهو يعتقد أنه يستطيع التخطي على عزله وحرماته متمسداً على نفسه ، متمسداً بجزائره ، مستملاً كل ما أوتي

لدى ديكارت ، نجدها لدى بطل « الأيام » نقطة انزلاق في مزيد من الشك . فإنتكار العالم الخارجي وما يترتب عليه من عزلة الذات يستتبع - في رأي هذا الأخير- إنكار وجود الذات بدورها : «... كان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك في وجوده » . ومع ذلك فإن الخلاف بين طه حسين وديكارت في هذا الصدد خلافت محدود ، فكل ما هالك هو أن بطل « الأيام » قد استخرج من موقف العزلة بعض النتائج الهامة التي أعرض عنها ديكارت . فلفظ رأى هذا أن الذات المفكرة تبقى حسيمة عزلة إلا إذا كان هناك إله كامل غير ، بينما شعر بطل الأيام - عن حق - أن وجود النفس المزعولة عرضة للخطر ذاته ، أو أنه وجود أقرب إلى العدم : « كانت حياته شيئا ضئيلا لا يكاد يبلغ نفسه » .

والخلاف محدود لسبب آخر ، وهو أن كلا من ديكارت وبطل « الأيام » لا يتصور حلا للأزمة (أي ما كان عقدها) دون قوة خارجية تنقل الذات من عزلتها وتتوسط بينها وبين العالم الخارجي . فلفظ في رأي ديكارت هو اللب في نفس صدق أفكارنا وانطباقها على الواقع ، والحب في رأي بطل « الأيام » هو الذي رفع عنه حجابها وأزال عزلة : كان حديث من يجب ، يشعر أنه يعرف الشمس والليل والنساء والرجال والجدول ؛ وبدا له عندئذ أنه قد تجاوز سياجه حتى ، فكانه أصبح يعرف الطبيعة بالمعنى الدقيق للكلمة ، وكأنه صار يصير بعين من يجب .

وهكذا نحمل للمشكلة حلا ديكارتيًا . وهكذا يتضح أن تأثير ديكارت في طه حسين يتجلى أكثر ما يتجلى في كتاب « الأيام » ، فهو هنا تأثير مباشر وأساسي بقدر ما يساهم في تحديد بنية الكتاب - إذا اعتبرنا أن بنية الكتاب تتحدد بالمشكلة الأساسية في القصة وبطريقة حلها . ويتغير آخر نقول إن التأثير الديكارتي يحدد بنية « الأيام » ؛ لأن القصة تتشكل أساسا كتزويج نحو العالم الخارجي لا يصل إلى غايته القصوى إلا بواسطة (الحب) . وصحيح أن طه حسين يجد في عدد من المواضيع عن مسار ديكارت . وقد بينا بعض هذه المواضيع وأغلقت بعضها ؛ لأن المقام لا يتسع لإجراء تحليل مفصل ، ومقارنة شاملة . ويكتفي هنا أن نثبت أن طه حسين ، سواء اتفق مع ديكارت أو خالفه ، يتحرك على أرضية ديكارتيّة ، ويستخدم برهان « التاملات » وإياها أو غير واضح بما يتفق وأغراضه . ويكتفي أننا خرجنا بالبحث في علاقة حميد الأدب العربي بأبي الفلسفة الحديثة من الإطار الضيق العميق الذي ظلت تدور فيه حتى الآن . وأتينا حدنا لهذا البحث بعض المجالات التي يمكن أن يكون فيها مجديا . ولكن يتأكد كل ذلك ، ينبغي في ختام هذه المقالة أن نشير إلى نص من « الأيام » يثبت على نحو قاطع حضور برهان « التاملات » فيه . فلفظ رأينا كيف تمثيل ديكارت أن ثمة شيطانا مكررا يتفنن في تضليله . والنص الذي نحن

الشخص الحبيب إليه ، الكرم عليه ، هو الذي أخرجه من عزلة تلك المنكورة ، فألقى في رفق وفي جهد متصل أيضا ما كان مضروبا بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء من الحجب والأستار .

كان يحده عن الناس ليقي في روعه أنه يراهم وينفذ إلى أعماقهم .

وكان يحده عن الطبيعة فيشمره بها شعور من يعرفها من قرب .

كان يحده عن الشمس حين تملأ الأرض نورا ، وعن الليل حين يملأ الأرض ظلمة ، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، وعن الجبال حين تتصل من الجليد تيجانها الناصعة ، وعن الشجر حين ينثر من حوله الظل والروح والجبال ، وعن الأنهار حين تجري عنيفة والجداول حين تسمى رشيقة ، وعن غير ذلك من مظاهر الجمال والروعة ومن مظاهر القبح والبشاعة فيمن كان يحيط به من الناس ، ولها كان يحيط به من الأشياء .^(١٠)

لا بد أن ننظر فيها وراء هذه اللغة العاطفية التلقائية في ظاهرها لنكتشف المنطق الديكارتي الذي يتحكم فيها إلى حد بعيد . يبدأ طه حسين بتعريف غريبه . ليست غريبته ناجمة عن فراق وطنه ، فهو غريب في كل مكان ؛ وإنما هي العزلة الناجمة عن « ذلك الحجاب الضيق البغيض الذي ضرب بينه وبين الدنيا » . وهي عزلة في رأي مطلق ، لا يخفف منها أنه يسمع أصوات الناس ويحس بعض حركاتهم ، فالقليل الذي يعرفه عن الدنيا لا يفي هنا عنه شيئا ، ولم يعد يمثل في رأيه نقطة انطلاق لاتجاه العالم ، وكل ما يصله من حياة الناس ليس سسرى « ظواهر » لا يجدي إن لم تكن تعجب عنه حقائق الأشياء .

تعريف الغربة على هذا النحو بما ينطوي عليه من شك في كل ما يصلنا عن طريق الحواس ، يذكرنا بقرار ديكارت أن يرفض كل ما تتلقه الحواس لأنها تخطئ أحيانا ، وأن الكل ينبغي أن يؤخذ بحريّة البعض . يضاف إلى ذلك أنه رأى بطل « الأيام » في أن كل ما يصله من حياة الناس ليس إلا ظواهر ، يشبه قرار ديكارت عندما اعتبر مدركاته الحسية مجرد « أحوال » من بين أحوال ذاته المفكرة^(١١) .

طه حسين ينتهي إذن إلى نتيجة تشبه شك ديكارت في وجود العالم الخارجي : إنه (أي بطل « الأيام » في تلك الحقبة من حياته في باريس) كان « ينكر الناس وينكر الأشياء » . وهنا نصل إلى لحظة « الكوجيتو » ؛ فإنتكار الناس والأشياء يعني أنه لم يبق إلا وجود الذات (وما يطرأ عليها من ظواهر أو أفكار) . لكننا نلاحظ في هذا الموضوع كيف يختلف طه حسين عن ديكارت . فبينما تشكل هذه اللحظة نهاية الشك وبداية اليقين

فيسيه بعض الأذى ، ويتنى عنه كأنه لم يتعرض له بمكرهه ، بعد أن يكون قد أصاب من قلبه موضع الحس الدقيق والشعور الرقيق ، وفتح له بابا من أبواب العذاب الخفي الألم^(٩٧) .

واضح إذن أن كثيرا من أفكار الجهاز الديكاري وحيله نجد ما يقابلها في «الأيام» ، وأن في هذا الكتاب دراما مشابهة للدراما التي تلدور في التأملات^(٩٨) ، فالكتابات يعرضان - كل بطريقته الخاصة - محاولة تقوم بها الذات للخروج من عزلتها ، وما تتعرض له عندئذ من شد وجذب بين قوى النور وقوى الظلام .

بصلده بين أن بطل «الأيام» كان له بدوره شيطانه الماكر ، ألا وهو آفته اللبية . يقول طه حسين :

«والغريب من أمره وأمرها (أي الآفة) أنها كانت تؤذيه في دغيلة نفسه وأعماق ضميره . كانت تؤذيه سرا ولا تبجهره بالخصومة والكيد . لم تكن تنمسه من الخفى في الدرس ، ولا من التقدم في التحصيل ، ولا من التجاح في الامتحان حين يعرض له الامتحان ، وإنما كانت أشبه شيء بالشيطان الماكر المسرف في البهاء ، الذي يكن للإنسان في بعض الأحيان والأثناء بين وقت ووقت ، ويخلل له الطريق يمضي فيها أمامه قدما ، لا يلوى على شيء ، ثم يخرج له فجأة من مكانه ذاك هنا أو هناك ،

الهوامش :

- (١) «المجموعة الكاملة لؤلفات الدكتور طه حسين» ، بيروت (والتي منشور إليها هنا على اختصار) ، فخرول «المجموعة الكاملة» ، الجلد الخامس ، ص : ٧٠ - ٧٩ .
- (٢) وأستاذ طه حسين ، (في طه حسين كما يعرفه كتب عصره ، دار الهلال) ، ص : ٢٨ .
- (٣) طه حسين الثالث ، (المصدر نفسه) ، ص : ١٦٩ . لكن لاحظ أن جابر يلقى ينسب هذا الرأي إلى المستشرقين الأوروبيين .
- (٤) كابر سلام في كتابه عن «طبقات الشعراء» ، انظر أحمد كمال زكي ، وفي الشعر الجاهل ، نظرة أم نظرية ؟ (المصدر نفسه) ، ص : ١٨٢ .
- (٥) كتولده ومرجوليت . انظر محمد عبد التيم غناني ، ونظرة طه حسين في الشعر الجاهل ، (في طه حسين ونقضية الشعر - بحوث ودراسات بإشراف صالح جويدي ، القاهرة ، ١٩٧٥) ، ص : ٨٧ ومابليها .
- (٦) يرى جابر مصطلح في كتابه «المرآيا للتجولة» ، دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص : ٢٥١ ومابليها ، أن طه حسين في نظريته عن الاتصال لم يتأثر بالمستشرقين بقدر ما تأثر بتقاليد البحث التاريخي الأوروبي في التراث اليوناني . وهو رأى يؤيده ما قاله طه حسين صراحة في هذا المصدد . انظر ما كتبه في رسالة إلى مفتاح طاهر نشرها هذا الأخير في كتابه «بالفرنسية» من طه حسين ، نقد الأدق ومصادره الفرنسية :

Melilah Tabar, 'Uthān Husayn, sa critique littéraire et ses Sources françaises, Tunis 1976, p. 151 .

- (٧) لقطة بعنوان «ديكاريت» ، وقد جمعت في «من بعيد» .
- (٨) «المجموعة الكاملة» ، الجلد الثاني عشر ، ص : ٢١١ - ٢١٢ .
- (٩) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٩ وما يليها .
- (١٠) محمود أمين العالم . «طه حسين مفكرا» (في «طه حسين كما يعرفه كتب عصره») ، ص : ١٢٨ - ١٢٩ . لكن لا أستطيع أن أقطع بأن صياغتي لرأى المؤلف تطابق ما بينه تماما .
- (١١) عثمان أمين ، «ديكاريت» ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص : ١٢٧ ، ١٣١ .
- (١٢) ديكاريت يشك في وجود العالم الخارجي بقدر تشهد عليه الحواس ، لكنه - كما سبى فيما يلي - يعود فثيث بوجود العالم الخارجي على أساس عقل محض ، وهو أن الله لا يمكن أن يندمنا تكون أفكارنا الموضحة المتبذرة عن العالم الخارجي غير مطابقة للواقع .
- (١٣) انظر شوقي ضيف ، «المعصر الجاهل» ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص : ١٧١ حيث يشير المؤلف إلى ما ورد في كتاب «الأصنام» لابن الكلبي من شعر يعصور وثنية الجاهليين تصورا دقيقا .
- (١٤) انظر أحمد كمال زكي ، المصدر آتف الذكر ، ص : ١٨٨ .
- (١٥) «المجموعة الكاملة» ، الجلد الخامس ، ص : ٧٧ .
- (١٦) المصدر نفسه ، ص : ٦٦ .
- (١٧) السيد محمد الحفص حسين ، «نقد كتاب في الشعر الجاهل» ، بيروت (بنون تاريخية) ، ص : ١٣ .

- (٢٧) الواقع أن برك كاليري لا يتجلى هنا عن «أسير الوجود» كما ترجم طه حسين
عنه ، وإنما يتحدث عن «الوجود الخفي» (Clarté réelle) انظر :
P. Valéry oeuvres (ed. la pléiade), Tome II, P. 1167.
- (٢٨) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الماشر ، ص : ٣٧٩ .
- (٢٩) انظر المصدر نفسه ، ص : ١٧٠ ، وانظر كيف يقف طه حسين على حار أبي
الملاء بمجرة التيهان ، وكيف «يتخلل» هذه الدار ويواجه حكم المعرة . لكن
ملين بهذه الملاحظة للدكتور جابر عصفور في كتابه آتف الذكر ، ص :
٣٣٦ .
- (٣٠) «التأملات» ، ص : ٨٠ .
- (٣١) المصدر نفسه ، ص : ٩٩ .
- (٣٢) «ديكارت» ، ص : ٢٠٠ .
- (٣٣) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص : ٨ .
- (٣٤) لاحظ أن التقصيل الأولين من الجزء الأول من «الأيام» قد خصصها بمسقة
عامة لتجديد صورة «الدنيا» كما كانت تبدو للطفل في أيامه الأول من القصة .
- (٣٥) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الأول ، ص : ٨ .
- (٣٦) المصدر نفسه ، ص : ٩ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، ص : ٥٦١ .
- (٣٨) المصدر نفسه ، ص : ٥٦١ - ٥٦٢ .
- (٣٩) المصدر نفسه ، ص : ٥٨٣ - ٥٨٤ .
- (٤٠) المصدر نفسه ، ص : ٥٨٣ - ٥٨٤ .
- (٤١) «التأملات» ، ص : ١٠٢ و ص : ١٣١ - ١٣٢ .
- (٤٢) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الأول ، ص : ٥٦٢ .

- (١٨) انظر ديكارت : التأملات في الفلسفة الأولى ، ترجمة «ميان أمين» ، القاهرة ،
١٩٨٠ . التأمل الأول .
- (١٩) المعارف الرياضية ، فيابري ديكارت-لا تنظر إلا في أمور بسيطة جداً وخاصة
جداً ، ولا تفتن بالوقوف على سبل تحقيق هذه الأمور في الخارج أو عدم
تحققها ، وهي لذلك تتنحى على دواعي التشكك فيما يتعلق بالمعارف الحسية ،
وهي أنشطة الحواس وأوهام الأحلام . ومن هنا يبرز ديكارت إمكانية التشكك
في الممانعة الرياضية بأن اقترع وجود شيطان حيث يتفطن في تضليله حتى
ليوقعه في الخطأ-حتى عندما يجري أبسط العمليات الرياضية كجمع اثنين
وللأسف أن عد أضلاع مربع ما . (انظر «التأملات» ص : ٧٦ وما يليها) .
- (٢٠) ديكارت ، «الفتل في المنهج» ، ترجمة محمود الحصري ، ص : ٣٠ - ٣١ .
(تقلا من «ميان أمين» ، المصدر آتف الذكر ، ص : ٩٥) .
- (٢١) انظر «ميان أمين» ، المصدر نفسه ، ص : ١٢٠ .
- (٢٢) انظر «المجموعة الكاملة» المجلد الخامس ، ص : ٧٠ ، والمجلد الثاني عشر ،
ص : ٢٠٩ .
- (٢٣) «ميان أمين» ، المصدر آتف الذكر ، ص : ٩٥ .
- (٢٤) وتجديد ذكرى أبي الملاء «المجموعة الكاملة» ، المجلد الأول ص :
٣٥٤ - ٣٥٥ . وفي الأدب الجاهلي «المجموعة الكاملة» ، المجلد
الخامس ، ص : ٩٠ .
- (٢٥) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الماشر ، ص : ١١ وما يليها ، وانظر أيضا المجموعة
الكاملة ، الجزء الخامس ، ص : ٩ وما يليها .
- (٢٦) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الماشر ، ص : ٣٢٧ .



الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي

نبلى عنان

لقد تعرف القارئ العرفى الفكر الأوروبى من خلال ترجمات كثيرة ، كانت كتابات المنفلوطي ، خصوصاً قصصه ، من أشهرها وأكثرها انتشاراً .

ويلاحظ دارسو هذه القصص أنها تعتمد - في الأغلب الأعم - على روايات أغلبها فرنسي ، وتنتمى إلى المدرسة «الرومانسية» ، التى ازدهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر . وعلمنا أن نوضح أهم معالم هذه المدرسة الأدبية ، لنتمكن من رصد ما طرأ عليها من تغير ، خصوصاً أننا إزاء كاتب ، عرّف الثقافة ، هو الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطي ، اختار أن يقدم ، في النصف الأول من القرن العشرين ، بعض نماذج من النتائج الفنى لهذه المدرسة .

ويبدو المخرج الأدبى أن المدرسة الرومانسية الفرنسية كان لها بشالوها في بعض كتابات «جان - جاك روسو» ، أى في منتصف القرن الثامن عشر ، وإن كانت قد عرفت بعد ذلك بأكثر من نصف قرن . وكان لهذه المدرسة - في هذا الوقت - كتاباً ومفكرها وفلاسفتها ، بل أيديولوجيتها وسياساتها الخاصة . وكان نجاح رواية «بول وفرجينى» الساقى ، لُقِّبها «برناردين دى سان - بيير» ، سنة ١٧٨٨ ، من الإلهامات الأولى ، التى تبنى باحياج الجمهور إلى فن جديد ، يختلف تماماً عما عرفه القراء حتى هذا التاريخ . ولقد قامت ثورة سنة ١٧٨٩ ، وفجرت الكثير من المشاعر والأحاسيس لدى معاصريها ، مثلاً غيرت في البنية الاجتماعية والسياسية للبلاد .

كان من أهم أهداف كتابات «شاتوبريان» العودة إلى المشاعر الدينية ، وتعجيد المسيحية ، وتذكير الفرنسيين بماضيهم الخاص ، بقبائل الغال وجحافل الفرنك . ولذلك ذكر أن مفكرى القرن الثامن عشر - الذين ثار «شاتوبريان» على فكرهم - كانوا قد حطموا كل ما للدين وللمسيحية ورجال الكنيسة من هبة في كتاباتهم . وكانت الكلاسيكية الإغريقية ، والتاريخ الرومانى القديم ، المصدر الرئيسى لإلهامهم الفنى . ولذلك كان لكتاب «شاتوبريان» عبقورية المسيحية^(١) ، أكبر الأثر على شباب بات متعطشاً لقيم دينية ، ارتبط ذكرها بتاريخ وطنه وأهله ، بحاجة من يتبنى منهم إلى طبقة النبلاء^(٢) . وقد كتب «شاتوبريان» ، من بين ما كتب في هذا الصدد ، قصة «آتالا

ومع بداية القرن التاسع عشر ، بدأ الكاتب «شاتوبريان» في تأليف قصص من نوع جديد ، يشر فيها بقم جديدة ، اعتبرها الجيل الصاعد - جيل ما بعد حكم «نابليون» - المثل الأعلى الذى يحتذى ، فكان «شاتوبريان» بمثابة رائد الجيل الأول من الكتاب «الرومانسيين» .

وتعتبر قصصه ، في وصفها المفرط لطبيعة البلاد الغريبة (مثل غابات شمال القارة الأمريكية مثلاً) ، امتداداً لوصف «برناردين دى سان - بيير» لأشجار جزيرة «موريس» وجبالها في روايته الشهيرة «بول وفرجينى» . وكان «شاتوبريان» - بالمثل - يكلل جهده «سان بيير» في اهتمامه البالغ بمشاعر «العشاق» ومظاهر الحب العنيف ، في قصص كلها مأس .

وتحتاج التغيرات التي طرأت على النصوص الأصلية إلى قراءة مقارنة مستفيضة جدا ، ودقيقة جدا ، لكل صفحة ، بل لكل سطر وكل كلمة ، في كل من الأصل الفرنسي وترجمته العربية . ولا مجال هنا لنشر مثل هذه المقارنة ، ولكننا توصلنا بعد القيام بهذه المقارنة - إلى بعض النتائج السريعة التي يمكننا الاستفادة منها في بحثنا الحالي . وهناك ملاحظات أولية نستطيع ذكرها ، قبل الخوض في تفاصيل التغيرات الجوهرية التي تبينها في دراستنا . نلاحظ - مثلا - أن مترجما - المنفلوطي - ترك جانبا كل الصفحات التي تصف - في رواية *بول وفرجين* ، وقصتي «*شاتوبريان*» السالف ذكرهما - علما غريبا على القارئ الفرنسي ، وهو المناخ الاستوائي لجزيرة «موريس» ، والطبيعة الغنية بالشلالات والغابات والجبال والبحيرات وفي أمريكا الحالية ، كما رأها «شاتوبريان» في أسفاره ، ووصفها في رواياته . كذلك أهل المنفلوطي نقل كل ما يقدر وصف حياة الهند الحمر في هذه المناطق ، كما ترك وصف تقاليد المهاجرين على نحو ما نتعرفها من خلال قصة غرام «*بول وفرجين*» . فللمنفلوطي لم يهتم أساسا إلا بنقل مشاعر الشخصيات ، وسرد الأحداث التي تلاعب بمصيرها ، ولا نعرف - مثلا - من حياة «غادة الكاميليا» إلا ما يخص علاقتها «*بأرميا دوقال*» . وقد ترك المنفلوطي كل ما في قصة «*دوما*» من وصف حياة الغواني في هذا العصر . وقد للمنفلوطي ميراثه في إقصاء هذه الصفحات من ترجماته . وقد سبق^(١) أن رأينا لا يهتم إلا بتطوير قصصه كي تلائم ترقية واحدة بعينها . وهناك ظاهرة لافتة ، تشد أنظار الدارس في كتابات المنفلوطي ، أو ترجماته ، وتتصل بهذا الاهتمام بالمستحيل الذي يفوق كل عشاق قصصه إلى موت ، غالبا ما يكون انتحارا مستترا . قد نفهم ما أضافه على النص الأصلي ، ليصل به إلى هذه النتيجة الختمية البائسة ، تلك التي يحتاج إليها لتكون أحسن في التعبير عن رأيه ومشاعره . ولكننا لا نفهم معنى صفحات أخرى جديدة من تأليفه أيضا ، إذ لا علاقة لهذه الصفحات بهذا الاهتمام «الرومانسي» الفاع ، المتصل بالحب والعشاق ، ومصيرهم المتهتم .

ومن المهم أن ندرك دلالة هذه الصفحات ، ونقترنها بصفحات أخرى أضاعها المنفلوطي إلى النص الأصلي ، وكان فيها مؤلفا ، وليس مترجما . وقد غير المنفلوطي ، وسحر وبدل ، إلى درجة يصعب معها - على غير المتخصص - تعرف قصة «*آتالا*» خصوصا بعد أن تحولت هذه القصة إلى قصة «*الشهداء*» . ويستحيل الربط بين آخره بين *مراج* و«*ذكرى*» المنفلوطي ، من أول وهلة ، لولا أن المنفلوطي نفسه يعترف بأن كلا من «*المعلمين*» مترجم .

وهذا الاعتراف - أو ، بالأحرى ، الإصرار على ألا تنتمي القصة الجديدة إلى رصيده الشخصي «الموسوم» كما يسمى

سنة ١٨٠١ ، وقصة آخره بين *مراج* ، سنة ١٨٢٦ (وقد ترجم المنفلوطي كتبها) .

وقد عبر الشعراء الشباب - بعد «*شاتوبريان*» - عن ميلاد فكرة «الفرد» في المجتمع الجديد ، بالتفني بمشاعر كان منظور الكلاسيكية يترفعون عن ذكرها ، لإعائهم بخصوصيتها الشديدة ، ومخرجهم من كشف ذاتهم ، في صور قد تكون ضجة أو مسترة . ومن المروف أن ثورة ١٨٤٨ في فرنسا بالذات ، والثورات القومية التي اجتاحت العالم الغربي بعد ذلك ، من نتائج الفكر الاجتماعي والسياسي لهذه المدرسة «الرومانسية» ، تلك التي عرف كل كتابا وشعرها باهتمامهم الاجتماعي ، وتطلعاتهم السياسية . ولقد عرفت المدرسة «الرومانسية» - في الأدب - مجدا وازدهارا ، قبل أن يخيم نجمها وتظهر الروايات العاطفية الشعبية ، مثل رواية «*ألفونس كاري*» تحت ظلال *الزيرون* سنة ١٨٣٢ ، أو إعادة *الكاميليا* لـ *اللاكستور دوما* الآين سنة ١٨٥٢ . ويعرف المسرح أيضا ، في نهاية القرن ، روايات تنجز المشاعر والمواقف الرومانسية ، بما عرف عنها من تطرف وعنف ، وما تبق من قوانين الكلاسيكية بعد تطويرها . ومسرحتنا في سبيل التاج ، «*لقرنسوا كوييه*» سنة ١٨٩٥ ، و*سيرانو دي بروجراك* لـ *إدمون روستان* سنة ١٨٩٧ ، من أحسن الأمثلة لما كان عليه الحال في ذلك الوقت .

هذه الروايات التي ذكرناها هي الروايات نفسها التي نقلها المنفلوطي إلى قرائه حتى وفاته ، سنة ١٩٢٤ . وقد سبق أن قدما دراسة لهذه الترجمات في محاولة لفهم سبب اختيارها لها ، وما يمكن أن تشرحه لنا من فكر ، كان له بالفعل أثر كبير على قراء العربية . ولكن المنفلوطي كان يمثل - أيضا - صورة فريدة للمثقف والمفكر العربي في بداية القرن العشرين . ولذلك وجب علينا دراسة كل ما يمكن معرفته من جوانب فكره التميز . ومن هنا ، جاء اهتمامنا بظاهرة اختياره قصصا تنتمي كلها إلى تيار الفكر الرومانسي . ولهذا ، في ذاته ، دلالاته بالطبع . ولكن ثمة دلالة أخرى قد تكون أكثر تعميرا عما يمكن رواه نشره هذه القصص الرومانسية المختلفة ، إذ قام المنفلوطي ، كما هو معروف ، بترجمة هذه القصص بطريقتين ، إحداها ترجمة شبه وافية ، كما كان دارجا في عصره ، دون تحريف جوهرى للقصص أو تسلسل أحداثها ، مع الحفاظ على اسم المؤلف وعنوان قصته . أما الترجمات الأخرى فقد قام فيها المنفلوطي بتصرف كبير ، وصاغها كأنه مؤلف بيني قصة من نسج خياله ، على أساس من فكرة اقتبسها من كاتب آخر ، مما أدى به إلى تغيير الأسماء والأحداث ، بل نهاية الرواية . واكتفى بإرشاد القارئ إلى أصلها الغربي ، بإضافة كلمة «ترجمة» على عنوان لا علاقة له بعنوان النص الأصلي . ولتأخذ مثلا قصته «*الضحية*»^(٢) ، التي عرفت في العالم باسمها الفرنسي ، وهو : «*غادة الكاميليا*» .

الكلمات الغريبة على النص الفرنسى ، وعلى اتجاهه الحقيقى . ولقد ترجمت هذه المسرحية سنة ١٩٢٠ ، وأعادها المنفلوطى إلى البطل المصرى العظيم سعد زغلول . - وتندور أحداثها بين جاسوس تركى مسلم شرير ، فى معركة سلطانه مع قوم مسيحيين من أبطال نضال البلقان ضد الغزو العثمانى فى القرن الرابع عشر . ولنتذكر - فى هذا السياق - ما كان فى مصر - فى هذا الوقت - من تضارب نفسى ، حول ما سعى « بالشخصية المصرية » ، ودور « سعد زغلول » و « القلاح » ، وما للعائلات التركية من وجود فى المجتمع المصرى ، بعد الدور الذى لعبته فى تاريخ مصر ، العثمانى أولاً ، والحدويى بعد ذلك . وليس من السهل - بعد تذكر هذا الجانب التاريخى - أن يقوم الدارس بتقييم موضوع هذه المسرحية الفرنسية ، وقد قدمها قلم محقق مصرى فى بداية القرن العشرين ، خصوصاً إذا عرفنا كيف ، ولم ، كتبت فى لغتها الأصلية !

لقد كتبت هذه المسرحية فى فرنسا ، فى إطار الأدب « الرومانسى » ، وإهتمامه بكل ما هو « شرقى » وغريب من جهة ، ومن جهة أخرى ، فى إطار التصالط الفرنسى مع حركات التحرر فى البلقان ، وما سعى « بمجازى المسيحيين » ، عندما أثارت السياسة الغربية ما سعى « قضية الشرق » ، بهدف تفتيت الامبراطورية العثمانية ، ومساعدة حركة إحياء القومية اليونانية القديمة^(١) . كتب « فرانسوا كويه » هذه المسرحية لئلا يؤكد ، منذ المشهد الأول ، أن المعركة الدائرة بين الأتراك والبلغاتين ، إنما هى معركة بين « الملال والصليب »^(٢) .

وما لا شك فيه أن القضية ، كما يطرحها النص الفرنسى ، قضية وطنية ، ولكن ، بما لا شك فيه أيضاً ، أن الوطن فى النص الفرنسى تعبير عن الدين ، والدين يأتى فى المقام الأول . أما المنفلوطى ، فقد أضاع أربع صفحات ، تشرح فيها « بازيليد » للجاسوس التركى ، كيف أن الدين فى الواقع خلعة يستعملها الغازى المستعمر ، ليستولى على الوطن وخيراتة ! ومن حق الدارس أن يتساءل عما وراء هذا التناقض فى فكر المنفلوطى ، إذ تقوم الشخصية التى تخون فى المسرحية ، أى الشخصية نفسها التى تنتج عنها كل المأساوى التى تحمل الأبطال « وبالشرفاء - تقوم بإلقاءه فى الوطنية ، فتضعف ما للاستعمار التركى - ولأى استعمار عسكرى - من حقيقة قاسية ترتبط بالاستقلال ، ويختفى تحت ستار الدين ، لتحقيق أغراض سياسية ! ولا ننسى أن هذه الأميرة هى ، فى الوقت ذاته ، زوجة الأب التى تضطهد ابن زوجها ، البطل الشهيد ، ذلك الذى سيضع بحياته وشرقه ، ثم أنماها « حب أيدى لها . ونراها ، طوال هذه الصفحات الأربع ، فى صورة غفلة تماماً عما شاهدها عليه فى بقية الرواية ، ولا يسمعا إلا احترامها لا تقولها ... ويصور لنا النص الفرنسى المشهد نفسه ، وقد وصلت الأميرة فى اعتلالها ونحياتها إلى اللوعة التى تجعل الجاسوس التركى نفسه يهزأ بها

قصصه - هو الذى يجعلنا نتوقف لندرس ما يضاف إلى النص الأصل من صفحات يكتبها المنفلوطى بقلمه ، ويحاول ، فى الوقت نفسه أن يثيراً منها فيصفا باسم غير اسمه . قد تكون دلالة الصفحات الزائدة على الأصل ، أو السطور ، مرتبطة بطبيعة فكر المنفلوطى . ولعله كان يرضى عنثاء أو يشعر بحرج إزاهه ، فكان يلصقها بغيره ، وكأنه يكتب تحت اسم مستعار . لكن طبيعة الكتابة نفسها تكشف عن صاحبها ، وثم عما أراد أن يخفيه عنا .

نلاحظ ، أولاً ، أن هناك ثلاثة أنواع من الإضافة : إضافات وتغييرات طفيفة فى التفاصيل ، لا تغير فى الواقع شيئاً من جوهر القصة ، مثلاً حدث - مثلاً - فى ترجمة المنفلوطى لنص « غادة الكاهن » ، أو « سيزانوى يوجياك » التى أصبحت الشاهر ، إذ كان عليه أن يشرح بعض مواقف قد لا يفهمها قارئ عرق الثقافة ، أو يبدو أن لترجم يشعر بنوع من الحرج ، عندما يواجه تقاليد الحياة فى باريس القرن السابع عشر ، حيث تندور أحداث رواية الشاهر ، فقرأه يشرح ما يسمح بوجود جمهور على خشبة المسرح أثناء تمثيل رواية ما ، فى هذا العصر ، فهذا شئ لا يتحلى - طبعاً - من يراد المسرح فى قاهرة القرن العشرين . ولكنه ، فى الوقت نفسه ، أن يفهم أحداث القصة ، إلا إذا عرف كيف يحتفظ الممثل بالمتفرج ، فيطويع المنفلوطى المترجم ، ويقدم المدر بأسلوبه الخاص^(٣) .

واقطع الثانى من الإضافات هو ذلك النوع الذى لا نجد له مبرراً فى النص الأصل ، ولكنه لا يغير - فى الواقع - شيئاً ذا بال فى القصة ، كالتغيير الذى طرأ على شخصية النص^(٤) ، فى رواية « بول وفرجينى » من جهة ، وما أضافه من سطور على لسان شيخ هرم فى أول قصة « الذكري » من جهة أخرى . وهناك أيضاً الصفحات التى تتحدث فيها « الأميرة بازيليد » مع الجاسوس التركى فى رواية فى سبيل التاج . ونلاحظ أن هذه السطور الجديدة لا تضيف ، فى الواقع ، بعداً جديداً ، يفهم من فلسفة القصة ، أو تأثير شخصياتها على الأحداث ، بقدر ما تشرى رؤيتنا لفكر المنفلوطى ، كظاهرة لتفتى حصره ، فى مواجهة القضية الوطنية وقتذاك . وطنياً بفرامتها حتى نستشف ما وراءها من معان غريبة على النص الأصل .

ولنبداً بالخطبة التى كتبها المنفلوطى ، والتى تشرح فيها « الأميرة بازيليد » لماذا تخون بلد زوجها^(٥) ، إنها تضعف - فى الوقت نفسه - حقيقة ادعاءات أى غزو عسكرى ، وتلقى بكلها درساً فى التوعية الوطنية ، على قراء قد تكون مبررات المستعمر « المتمدنين » قد خدعهم . وهى تورد الحجة بعد الأخرى ، ثم تنتهدها ، وتكشف للجاسوس الذى من حقيقة نوابها ، وحقيقة استعمار جيوش بلده للدولة المهزومة . ولا يبرر هذا الدرس الذى أضيف إلى النص الأصل سوى التاريخ الدقيق لترجمة المنفلوطى لهذه المسرحية بالذات ، وتأليفه هذه

شخصية لا وجود لها في النص الفرنسي ، ذلك الذي أسماه مؤلفه آخره بنى سراج ، وقدم له المتفولوى «ترجمة» بعنوان «الذكرى» .

نرى في بداية هذه القصة - وهي بداية قريبة جدا من بداية القصة الفرنسية - شيئا هراما من اختراع المترجم ، يليق على آخر ملوك بني الأحمر ، الراسل عن أسبانيا بعد هزيمته ، خطبة طويلة يندد فيها بحججه الذي جعل للمسلمين يتحاربون ففسدوا الدنيا وما عليها . ولا نجد في كلامه ذكرا لكلمة «وطن» - أو «عرب» - ولكن العبرات ترف على ما أصبح عليه حال المسلمين . فلا وجود للقضية الوطنية ، بقدر ما يوجد بكاء على الأجداد السابقة للمسلمين .

ولاعتبر هذه الإضافة - في الواقع - شيئا في القصة ، مثلها في ذلك مثل الإضافتين السابقتين ، وإن كانت قد أصبحت بصورة ما من تركيز النص الأصلي على فكرة واحدة ، فكل عنصر من عناصر القصة الفرنسية في خدمة جوهر يمينه ، يصبغ بعيد المثال . ولكن هذه الإضافات لعبت - في الواقع - دورا آخر ، إذ جعلت النص الفرنسي أقرب إلى القارئ العربي ، ليجد فيه من قضايا المعاصرة ، ما لم يكن موجودا في هذه القصص ، فقد كانت هذه الروايات ، في الأصل ، تعبر عن فكر غربي مختلف ، غريب عن كل مشاكلنا الشرقية .

ولكن الموقف يختلف اختلافا كبيرا إذا ما درسنا القبط الثالث من التغيرات التي أجراها المتفولوى على النصوص التي ترجمها ، وهي التغيرات التي لا نجد لها أي مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني . ولا نجد لها مبررا في تحليل شخصيات القصة الجديدة وسرد الأحداث ، بعد أن تغيرت لتلائم ، في تركيبة بديها ، رؤية المتفولوى الخاصة بهال .

لقد حكم - مثلا - بالإعدام على بطل قصة «الشهداء» ، الذي يعيش في القصة الأصلية حتى الشيوخوخة ، ويص على الراوي بنفسه مأساة حبيبة ألا . وقتل آخره بنى سراج ، بطل «شاوربران» الثاني ، الذي عاش بالأسا بعد الأحداث التي نقلها المتفولوى إلى العربية تحت عنوان «الذكرى» . وكلامها عاشق وضحية حب يائس ، فما المخرى من جعلها خطيئين يحاكبان الدين ورجاله ؟ إن هاتين الشخصيتين ، تعديدا ، هما ما اختار للمتفولوى أن يغير في الأحداث المرتبطة بهما ، ويزيد في أفعالهما ، على تحويلت نظري أ قارئ للنص الأصلي للقصتين . علينا أن نقوم بمقارنة سريعة لحصر من الأصل الفرنسي ، وترجمته في كتاب العبرات ، لكي لا يمكن اعتباره ظاهرة مهمة لجانب من جوانب فكر المتفولوى ، كما يظهر في نقله للقصص الرومانسية الفرنسية .

ويحتقرها ، لجعلها وطعما ، وهو المتواطئ معها ، المستفيد من حياتها^(١٧) .

هكذا يهتز كيان المسرحية بإضافة المتفولوى هذه ، ويتناقص ، إذ يبيت القصة على أساس وحدة الدين والوطن من جهة ، وعلى فكرة الأميرة الجميلة الطموح ، التي تهدم كل قيم الخير والشرف من جهة أخرى . ويتسائل الدارس عن سبب اختيار المتفولوى لشخصية الأميرة الشريرة هذه بالذات ، لإلقاء مثل هذا الدرس في الوطنية الناضجة ! وليس في المسرحية - بعد ذلك - شرير سوى الضابط التركي المسلم . ولكن الدين فقد ، في ترجمة المتفولوى ، الدور الرئيسي الذي لعبه في النص الفرنسي . وقد حوّل المتفولوى بعض كلمات أخرى في الحوار الفرنسي ، فكانت القضية الدينية أن تضج تماما من المسرحية ، بينما برزت القضية الوطنية القومية بصورة أوضح كثيرا مما هي عليه في النص الأصلي . ونلاحظ مرة أخرى ، أن القصة لم تتغير في شيء ، مع كل هذا ، على الرغم من إبراز هذا الدور للكفاح الوطني فيها ، على حساب قضية الدين .

وهذا الانحياز نفسه يبدو جليا لقارئ ترجمة المتفولوى لرواية *بول وفرجينى* . وهي بريئة ، في أصلها ، من أى اتجاه وطني أو قومي ، إذ ليست الحركة - في هذه الرواية - بين غاز ومقاوم ، ولكن القضية هي قضية فضيلة الإنسان ، بين طبيعة الحياة البريئة ، وفساد المدينة الجسدة في باريس القرن الثامن عشر . لقد انتق لها المتفولوى كلمة *الفصيلة* عنوانا لترجمته ، كما أهتم بنقل عواطف البريئين «بول» و«فرجينى» في جنة الطبيعة الساحرة لجزيرة «موريس» ... وهناك شخصية غريبة تظهر لبضعة لحظات ، ولا أراها ثانية ، وهي شخصية القس التي يقول عنها المتفولوى معلقا بقلمه : «وهو رجل من أولئك الدعاة الماكربين الذين تستعين بهم الحكومات الاستعمارية على غزو القلوب الضعيفة وحيازتها ، بلا سفك دم ، ولا إنفاق مال ، والذين يكونون دائما في حاشية حكام المستعمرات ليعتصروهم على ما هم أغلوطون بسبيله من الفتح والغزو»^(١٨) . والغريب طبعاً أن النص الفرنسي - المكتوب في نهاية القرن الثامن عشر - لا يفتن إلى مثل هذه الرؤية ، بصورة أو بأخرى ، ولا علاقة له بفكرة ارتباط الدين بالاستعمار ، ناهيك عن أن صورة القس - في النص - لا علاقة لها بهذه الفكرة الغريبة عن القصة كلها^(١٩) .

نلاحظ ، إذن ، أن المتفولوى يضيف فكرة استعمار الدين - ألا كان - سلاحا للمستعمر في كلتا الروايتين . وهذا الكلام يعتبر تطوراً جديداً على فكره في كتاباته هذه ، إذ سبق أن قرأنا له في بداية كتاباته ولى العبرات بالذات ، قصة ترجمها عن «شاوربران» (وأضاف إليها الكثير - كما سئرى - فيما بعد) هي عكس ذلك تماماً ، إذ أضاف في أول سرد لآحداثها

الدين المسيحي ورجال كنيسة الذات . وكان أشهر هؤلاء المفكرين «فولتير» ، الكاتب الساخر . وجاءت قصة «آتالا» هذه ، ونجاحها الساحق في عصرها ، لتثبت أن جمهور القراء كان يريد - حينئذ - تمجيداً للدين ، اقتضاه في كتابات القرن المنصرم .

ونعجب لما فعله المنفلوطي بهذه القصة ، التي غير من أحلامها وأمنائها «الشهداء» ؟ فقد جعل من «شاكاس» الهندي الوثني ، فاتنا فرنسياً يتنا - أى مسيحياً أصلاً . ويسافر هذا الشاب إلى الولايات المتحدة ، للبحث عن خاله المهاجر منذ سنوات ، وقد ترك أمه ، دون أى سند ، في بلده ، فيقع أسيراً في «جزر الجنوب» ، لقليلة هندية تحتفظ به ستة كاملة ، داخل سرداب مظلم تحت الأرض ، يخرج منه لينفذ فيه حكم الإعدام . وإذ يفاتنه ، مما يشرب صليبا ، تظهر له وتنفذه ، تهرب منه ، وقد أحبا وأحبته بسرعة فائقة . ويكتشف - بعد حين - أنها ابنة خاله ، مما يشرح كونها مسيحية ، ولكنها تتحمر بعد ذلك مباشرة . ومعضر - في هذه اللحظة - «راهب» يستمع إلى سر انتحار الفتاة ، وثورة الشاب على الدين الذي أمر بهلها الموت ، فتنذر الأم هو الذي يحرم الابنة حق الزواج ، يلقي بها إلى الموت بأسا من الحياة . ولا يقول الراهب - في نص المنفلوطي - كلمة واحدة ، بينا الشاب الفرنسي المسيحي ينفجر في عصف غريب ، منها الدين ورجالها بتر الحياة وتحرم الحب ، وقد خلق الله الدنيا ليحب البشر بعضهم بعضاً ، ويعيشوا سعاداً ، مثل رجال الدين يقولون جاهلاً وانطلاقاً إلى سجن مثل سجن اللير . ولا يناقش القس نذر الأم بكلمة واحدة . ولا وجود لكلام الشاب الفرنسي في النص الفرنسي ، ولا وجود لما حدث بعد ذلك ، إذ يموت البطل في لحظة ويدفن بجوار حبيبته . وسنعلق على هذه السطور ، عندما نقارنها بما أضافه المنفلوطي لقصة أخرى للمؤلف نفسه ، وهي قصة آخر بني مزراح .

وتحكي قصة «شاتويريان» هذه كيف عاد آخر بني مزراح إلى أرض آباءه ، وفي نفسه ما يكتمه ، بحجة زيارة قبور الملوك الغرب ، وكان أجداده من أعظم فرسانهم . وتحق الفتي العربي المسلم في زى طبيب ، يبحث عن أعشاب طبية في أسبانيا ، وتعرف فائدة مسيحية تدله على الطريق الذي يبحث عنه . ويقع كلاهما في غرام الآخر ، ويعترف كلاهما بهذا الحب ، وكل منهما يأمل أن يغير الآخر دينه . ونعيش معها لحظات الصفاء والحر ، وتعرف مشاهد أسبانيا وآثار العرب الجميلة : وسمع منها الأغاني ، وتقرأ وصفا للرقصات في قصر «دونا بلانكا» . وتقدم الفتاة «الطبيب» العربي إلى والدها البدوي . ويرحب الأب البدوي بضيفه وقد أسرته بأدبه وحسن مظهره ويعود الشاب مرتين إلى أسبانيا ، وفي كل مرة تنتظره حبيبته ، وكل منهما يعيش على أمل أن يغير الآخر دينه كي يستطيعا

والقصتان من تأليف «شاتويريان» . الأولى - آتالا - تحكي قصة شاب هندي يتم ، يعيش فترة مع فارس أسباني يحاول إقناعه بقبول حياة المدينة الغربية ، واعتناق الدين المسيحي . ولكن الشاب يرفض هذه الحياة الممتعة ، على الرغم من حبه واحترامه للسيد «لويز» هذا . ويضطر الشاب وشاكاس «العودة إلى الحياة البرية الوثنية برغم مخاطرها . ويحدث ما كان ينتظره الجميع ، إذ يقع في أسر قبيلة معادية ، أجهزت على كل أفراد عائلته من قبل ، وعيكم عليه بالحرق ، على أن ينفذ الحكم بعد فترة من الزمن . وتعرفت عليه «آتالا» ، ابنة رئيس القبيلة ، ويجب كل منها الآخر ، وتهرب معه ليلة تنفيذ الحكم ، لتنفذه من الموت . وهي مسيحية ، في جديدها صليب من الذهب ، هو أول ما يراه «شاكاس» في أول لقاء بينهما . ويهرب العاشقان ، وعمران يتجارب مريرة ، في وسط الصحارى والغابات ، والحب يجمع بينهما ، والرضا يتحتم في هذه الخطوة ، وسط الأخطار الرهيبة التي يجتازها الشبان . ولكن تشاء الأقدار ألا يقرب «شاكاس» حبيبته ، وكأن سرا يحسى عفافها . ويعرف العاشق الهندي ، أثناء هذه الرحلة ، أن أم «آتالا» مسيحية ، وأن أباهما في الحقيقة هو الأسباني «لويز» . وينقلهما من الضلع راهب عجوز اسمه «الأب أوبري» ، الذي يدير شبه مستعمرة للهنود المسيحيين . يعجب «شاكاس» أشد الإعجاب بنظام هذه القرية ، وروح الإخاء والمحبة التي تسود حياة هؤلاء «المتدينين المسيحيين» ، خاصة إذا قارنهم بأقاربهم «الوثنيين» . وعند عودة «شاكاس» إلى «آتالا» ، بعد رحلته هذه إلى مزرعة الهنود ، مع «الأب أوبري» ، يجد حبيبته محتضر . لقد شربت السم حتى لا يقع المخطور وتزوج . لقد وهبت أمها عذريتها ، منذ ميلادها ، للسيدة مريم العذراء ، حتى تعيش الطفلة . ويصرخ «شاكاس» منها الدين المسيحي يقتل حبيبته ، فيكون رد القس عليه شديداً قبل أن يتحول إلى مواساة هادئة ، وشرح مستفيض لحقائق الدين المسيحي ... وذلك في ثمان صفحات ، يخر الهندي الشاب - في نهايتها - راکما مستسلماً . لقد اعترف - ولا يزال يعترف ، وهو الشيخ الذي يصعب هذه الأيام من شبابه - بقوة هذا الدين الذي حول يأسه إلى أمل ، وإن بقي على دينه الوثني . وشرح القس للفتاة أنها أنعمت على وأهلها ، وأن القس الذي حضر مثل هذا النذر كان جاهلاً بحقيقة الدين ، الذي يحرم مثل هذه الوعود المتطرفة . ولا ننس أن هذه القصة ، التي كتبها شاتويريان سنة ١٨٠١ ، كانت جزءاً من مشروعه الكبير ، الذي أسماه «عقيدة المسيحية» ، والذي تضمن الكثير من القصص والأساطير المسيحية ، التي كان لها أكبر الأثر على الفكر «الرومانسي» الوليد . لقد رفض هذا التيار الناشئ - لإحاد آباءه ، مفكرين وكتاب القرن الثامن عشر ، بمن عرفوا بلقب «الفلاسفة» ، أي «فلاسفة التنوير» .

وكانت المعركة الكبرى للقرن السابق هدفها تحطيم مقومات

الشاب . ولكن ابن الحاكم الأسباني ، الذي صدته عندما أراد الزواج منها ، يشي بحبها إلى حاكم التفنيش . ويقتف الأمير المسلم أمام الحكمة التي تطلب منه أن يرى نفسه باعتراف الدين المسيحي ، فيلقى بقطعة تنهى بالحكم عليه بالإعدام . ويدفن في قبر على نسق القبر الذي دفن فيه «شاتوبريان» بطل قصته بالفصط .

وترجع أهمية قصتي شاتوبريان إلى ما أسهمت به كلاًهما في إرساء قواعد للدوسمة «الرومانسية» ، في بداية القرن التاسع عشر في فرنسا ، وفي توضيح المفاهيم الجديدة لرؤية جبل ما بعد حكم «نابوليون»^(١٠) ، فكان تعجيد الدين المسيحي ، مثلاً ، في قصة آتالا ، من مظاهر الانجاء الجديد في الفكر المعاصر . إن الهندي الوثني «شاكاس» يعترف بعظمة هذا الدين حتى آخر الكلمات التي ينطق بها ، وهو شيخ يقص علينا مغامرات شبابه . لقد عرف عظمة هذا الدين عندما رأى محبوبته المستحرة تموت ، وهي في حالة من السكينة والرضى ، بعد أن أطاح بها البأس والضياع ، خصوصاً عندما عرفت أن نذر أمها لم يكن في الحقيقة مانعاً لزواجها من حبيبها . وترمي كل أحداث القصة إلى التوصل إلى هذه النتيجة ، وهي القوة «المعجزة» (كما يقول «شاكاس» الوثني) لهذا الدين الذي رآه يحول مواطنيه «الموتوشين» إلى مزارعين «متمدنيين» ومتجبنين ، في القرية التي يديرها «الأب أوبري» ، حسب قوانين دينه السمع الرحب . وهي «المعجزة» التي أذابت ثورة «شاكاس» نفسه عندما رأى «آتالا» تموت من أجل نذر ديني ، واقتناعه بما قاله له الراهب المجزؤ ، فقد أنزل السكينة والرضى على نفسه المحطمة ، بعد أن فقد كار شي . يفقد «آتالا» ويلقى المنفلوطي «الأب أوبري» هذا كالية ، وهو الذي يتبوأ المكانة الأولى في قصة آتالا منذ ظهوره ، فلا يكون من نصيب «الراهب» - عند المنفلوطي - غير كلمات قليلة تصوره : «كأنا شيخاً جليلاً المنظر... لا يكاد ينطق بغير التحية ! ولكن المنفلوطي احتفظ بوحشية القبائل الهندية ، التي صورها في معاملتها للسجين الأوربي البريء من أي ذنب . ولم يترجم المنفلوطي كذلك ، أو ينقل ، مشهداً واحداً للتأثير الإيجابي للدين المسيحي على هؤلاء الوثنيين ، ولم يتعرض لاعتناق بعضهم لهذا الدين . وفجأة يطلق الفنان الفرنسي المسيحي ، المهاجر إلى بلاد الوحشية البدائية ، في هجوم عنيف على الكنيسة ورجلها ودينها الذي يحرم الحياة على البشر ... !

ويتحول الهندي الوثني «شاكاس» ، الذي يغر ركاماً خثوشاً وإعجاباً لمعجزة الدين المسيحي - كما رأها على المستوى الفردي والمستوى الجماعي - إلى شاب أوروي مسيحي عند المنفلوطي ، يتم بقلد الكنيسة ورجلها ، ولا يرد عليه الراهب بكلمة واحدة يريى بها الدين بما اتهمه به . ويموت الشاب الفرنسي في قصة «الشهداء» ميتة «رومي» على جثة

الزواج . ويحضر أخوه «دونا بلانكا» ، وهو راهب فارس ، معه فارس شاب وسيم ، يرجو تزويجه من أخته . ولكنها ترفض ، وتترف بحبها للشباب المسلم ، فيثور الأخ ويلارز الشاب العربي . ولكن الفارس المسلم يتصرع عليه ويرفض قتله . يرفض الفارس الفرنسي مبارزة الفارس العربي ، إعجاباً بكرمه ونبله ، فيعرض الفارس الأسباني الراهب يد أخته على العربي الشهم ، إذا قبل اعتناق الدين المسيحي . ويكون الإغراء شديداً ، قويا ، ولكن ابن أحمد يكشف فجأة أن حبيبتها من سلالة عائلة «بيقار» التي حضر خصيصاً من أفريقيا متكرراً في زى طبيب ، للانتقام منها . وكشفت «دونا بلانكا» وأخوها حقيقة أمر هذا الطبيب المزيف ، قترفض الحبيبة النبيلة أن يفكر الفارس المسلم في ترك دينه وخيانة أهله بالزواج منها وتأميره بالرحيل ، ويشفي عليها . ويعود «ابن أحمد» ، آخر بني سراج ، إلى وطنه الجديد أفريقيا ، وتعيش «دونا بلانكا» بدون زواج على ذكره . وتنتهي القصة بوصف المقبرة التي دفن فيها «ابن أحمد» - بعد عمر طويل - وقد رفض ، هو - أيضاً - أن يتزوج بعد أن حرم من حبيبتها ، فكان حقا «آخر بني سراج» . والقصة - على هذا النحو - تعجيد لميلاب فرسان القرون الوسطى ، أيا كان دينهم أو هويتهم . وقد رأينا شبه مبارزة بين أربعة من الشباب ، ورفض كل منهم التنازل عن إيمانه وإتائه إلى أهله وتقاليده عسيرته ، وقد أحب كل منهم في الآخر الصفات نفسها ، فكان وفاة كل منهم على حساب حياته وسعادته . وقد ترك «ابن أحمد» لحبيبة أن تقرر له مصيره ، فرفضت أن يكون الفارس الأمير العربي ، سليل آل سراج ، خاتماً لعهده بزواجه منها ، وهي ابنة من قتل والده ، وأن يموت دينه ، وهو الذي ترك وطنه أسبانيا مع عائلته للحفاظ على إسلامه .

ما علاقة هذه القصة بما كتبه المنفلوطي بعنوان «الذكرى»؟ إن الشاب العربي أمير من عائلة بني الأحمر نفسها . والقصة تبدأ عند المنفلوطي ، كما بدأت عند «شاتوبريان» ، بذكر اللحظات الأخيرة للملك أبي عبد الله آخر ملوك غرناطة ، قبل تركه شاطئ «أسبانيا» . غير أن كلمة أمه له : «أبلك مثل النساء ملكاً مضاعاً ، لم تحافظ عليه مثل الرجال» ، أصبحت عند المنفلوطي محاضرة طويلة لقلبي شيخ هرم على الملك البأس . وبعد مرور أربعة وعشرين عاماً على هذه الأحداث ، يعود الأمير سعيد الشاب ، آخر من بقى من بني الأحمر ، إلى أرض الأندلس ، ليبكي على قبور أجداده ، فتلقى به المصادفة في حب ابنة رئيس جمعية «العصابة المقدسة» ، تلك التي قامت في وجه الحكومة أعواماً طويلاً تطالبها بالحرية الدينية والشخصية لجميع الشعوب المحكومة على اختلاف مذاهبها وأجناسها ، حتى أعيان رجال الحكومة الأمر ، ففسوا إلى رئيسها من قتله غيلة تحت ستار الظلام^(١١) . وتعيش الفتاة بتيمة الأب والأم ، وتغر ستان ، قبل أن تقابل الأمير

مسيحيا وهب نفسه للدفاع عن الصليب ! ويجب دارس حضارة الغرب لمجرد تخيل «رابطة مقدسة» تدعو إلى مثل ما يتخيله المنطوطي ، في ذلك العصر ، من حرية العقيدة والمساواة في المعاملة ، ولم يظهر هذا البداء من أساسه كفكرة إلا عند مفكرى القرن الثامن عشر (١٠).

لقد انتقل المنطوطي بقصة «شاتويريان» الحادثة ، إلى جو مسرحيات المدونة الرومانسية التي تضع النبلاء الأبرياء تحت رحمة الأشرار الأقوياء ! وقد أدخلت هذه التغييرات بالتناكس الفكرى للقصة ، ولم يستطع المنطوطي أن يربط - في الواقع - بين تطرف المشاعر من جهة ، وما يضيفه الإيمان بالدين السمح الكريم ، من سمو وإنيل على هذه المشاعر من جهة أخرى ، مع أن هذا ، بالذات ، هو أساس المنطق الرومانسي .

وهذه الرؤية - نظرة الرافض للدين يراه المنطوطي من خلال رجاله ، باعشا ، متعششا للسيطرة ، رافضا الحياة - هي الرؤية نفسها التي تبرز ماصرخ به الفنان الفرنسى للراهب في قصة «الشهداء» ، قائلا : «... تلك جرائكم يا رجال الأديان التي تقترفونها في وجه الأرض (...). أنظنوني أيها القوم أننا ما خلقنا في هذه الدنيا إلا لننتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر؟...» (١١) . إنها الاتهامات والحجج التي وجهت إلى «الأديان» من فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر . وقد كتب الكثير في أمر هذه النظرة الصارمة للحياة كما كانت تقدمها بعض الطوائف الدينية في هذا الوقت (١٢) . إنها كانت يعبر بها المنطوطي - مرة أخرى - عن فلسفة لا علاقة لها ، أصلا ، بالقيمة التي يترجمها ، بل هي نقيض الفكرة التي بنيت عليها قصة آتالا .

وهكذا ، تحولت القصص «الرومانسية» - بعد تفسير أحداثها وما تعنيه في تسلسلها وإضافة المخطب الجديدة عليها - إلى قصص غرام عنيف ورائس ، وقد سلبت مضمونها الفلسفى الخاص بها ، وبصرها .

ولكن الحق يقال إن المنطوطي وإن جعل شخصياته تهم رجال الدين المسيحي بالتعصب ، فهو يهم - كما سبق أن أوردنا - «رجال (كل) الأديان» . وهو لا يرفض الدين نفسه ، ولا يذهب إلى حد الإلحاد ، في نقله لفكر وفلاسفة التنوير . كذلك دفع المنطوطي بفكرة استعمال الدين المسيحي بوصفه مدخلا للمستعمر في جزيرة «موديس» في رواية «الفهيولة» . ولكن بطلانيه الثائرين على رجال الدين في كتاب «العورات» لم يكفروا لحظة واحدة بفكرة الإيمان نفسها . ونفهم مايرى إليه المنطوطي بقرارة هذه الكلايات التي يصفها على لسان «عاشق الشهداء» صارعا وكتاب الكون يفتننا عن كتابكم ،

«جوليت» ، وبتى اتهاماته عاقلة بلهن القارئ ، فلا يشك القارئ في أن الدين ورجاله يستحقون ما لهماهم به البطل الشهيد ، وكأنهم يتحون أية سماعة في الحياة ، بل لقد خلوا - بالفعل - البطل وحيته في هذه القصة ، عندما حرموا عليها الحب والزواج . أى أن المنطوطي جعل من قصة «شاكاس» ، التي تمجد الدين المسيحي ورجاله ، قصة تحكم على رجال الدين ، بعكس ما قاله «شاتويريان» تماما .

ولقصة «شاتويريان» الأخرى - كما أشرنا من قبل - مضمون هادف لغرض بعينه ، يتعلق بفلسفة الفكر «الرومانسي» أيضا ، في أول مظاهره . ولكن أحداث قصته التي تجمع بين شابين يتعابان بلا أمل ، تتحول مرة أخرى ، بفعل ما يسميه المنطوطي «ترجمة» لها ، إلى قصة لما هدف مختلف ، بل يكاد يكون على نقيض ما أرادها هو مؤلفها الأول «شاتويريان» . لقد أراد هذا المنظر الأول للمدونة «الرومانسية» تمجيد قيم الشرف والدين والوطن والحب السامى ، بفعل هذه القيم غمضا : ولذلك رأينا «دونا بلانكا» نفسها ترفض أن يكون حبيبها وطنه ودينه ، في سبيل سعادتها . ويتحول هذا الجو من لكالية والإعنان المطلق بقم الشرف والتبل والوفاء ، للدين والوطن والحسية ، إلى حياة عاشق غيور ، يزعج بفرجه المسلم إلى حاكم الكنتيش . ولا ذكر لهذه المحاكم في القصة الأصلية . ونسجم مراعاة مسلم ، بغير جهرا على تغيير دينه ، ويكون الاتهام واضحا صريحا : «لأى كتاب من كتبكم ، وفى أى عهد من عهود أنبيائكم ورسلكم ، أن سفك الدم عذب الذين لا يؤمنون بإيمانكم ، ولا يدينون بدينكم؟» . وفى كلايات الأمير المسلم هذه - ومايتبعها من سطور - اتهام صارخ لرجال الدين المسيحي بالتطرف والاستبداد ، إلى درجة سفك الدماء . وقد انتهت المحاكمة بأن «أمر أن يساق إلى ساحة الموت التي هلك فيها من قبل عشرة آلاف من المسلمين قتل أو حرقا» ، فأصبحت هذه القصة كأنها من تأليف أحد «فلاسفة التنوير» في القرن الثامن عشر ، لو كانت مثل من الأمثلة التي أوردتها «فولتير» في تأريخه لحضارة الغرب (١٣) ، وكان سرنا لسلسلة الجناز التي أدى إليها التعصب الدينى ، وسيطرة رجال الكنيسة وبطشهم . وقد حول ذلك قصة أخرى سراج لـ «شاتويريان» إلى نقيضها تماما ، فقد قرأنا عنه أن القنصل الراهب المسيحي يعرض أمته زوجا على الأمير العربى إذ قبل اعتناق الدين المسيحي ، وعاشقها الفرنسى للمسيح يعرض الزواج منها حتى لا يجر مشاعر القنصل للمسلم . وقد حل محلها ، في الترجمة العربية ، هذا الشرير الفتيور الحسيس ، الذى يشى بالشباب العربى ، ويتهمة «بإفراء فتاة مسيحية بترك دينها» . وهى عندهم أنفع الجرائم وأعظم (١٤) . وقد أضاع المنطوطي إلى شخصية هذه البيلة الأمبانية المسيحية بعدا جديدا ، جعلها ابنة ماضى في سبيل حرية العقيدة . وكان أسوها ، في النص الأصلي ، فارسا

لا يجد في تحفظها بين القيم الموروثة من الثقافة العربية ، وما يعرض عليها من مفاتن الحضارة الغربية ، سوى الانتحار نتيجة تيزيقها الوجداني . فإذا بقى لها ولقراء المتفولطي ؟ إن المتفولطي نفسه يرشدنا إلى الحل .

لقد فصح فكره ، مرة أخرى ، ببعيته هذه ، التي تجعله يبقى بها أفكاره تحت اسم مؤلف آخر . والفائري لا يعرف ما للنص الأصل من نصيب محمود في « الترجمة » المقدمة إليه ، ولا يعرف - مثلاً - أن الشمخية الشريرة الوحيدة ، في كل مآثره للمتفولطي ، قد تحولت عنده ، وبسبب قلمه هو ، إلى شبه قديسة !

إنها الأميرة « بازيلده » الحاتنة المحترقة في مسرحية « فرنسوا كوييه » ، في سبيل التاج ، تلك التي تحولت ، عند المتفولطي ، إلى داعية لتحرير القوم ، فأصبحت بطلقة تفصح الاستعمار وتنادي بكرامة الإنسان الحر في وطنه المستقل . كل هذا لأنها أكملت أنها لا تخون إلا بلاد زوجها ، أما وطنها الحقيقي ، « بيزنطة » ، فلا يمكن أن تتخيل خيانتها يوماً ، ولو كان حتى عرش أجدادها الأباطرة ثمناً لحياتها . وكأن هذه الجملة التي قالتها زوجة الأمير البلقاني ، قد طهرتها في نظر المتفولطي من خطيئتي الشبهة ، فأصبحت في ترجمته ، لا اعتزازها بوطنها ، شبه قديسة للوطنية الحقة .

ولكن ، ألم تكن هذه القومية المتعصبة لمواطنيها ، من أهم ما أنتجه الفكر الرومانسي في القرن التاسع عشر ؟

على الدارس أن يبحث عن المظاهر الأدبية ليزوغ هذه الفكرة الجليدية على الجموع العري المسلم ، بعد أن وجد نفسه حراً طليقاً بانفصاله عن الحاكم العثماني .. المسلم .

وآيات الله تغنيها عن آياتكم ، وأنشيد الطبيعة ونفاتها تغنيها عن أنشيدكم ونفاتكم (...). ذلك أمر الله الذي نسمعه ولا نسمع أمراً سواه» (٣٧) . هذا الكلام الذي يضمه المتفولطي بذل دفاع « الأب أوبري » عن الدين المسيحي ورجال في أتالا يذكرنا بما تضمنته قصة بول وجرجيني من نظرة إلى الدين ورجال .

إن « برناردين دي سان بيير » لم يصور لنا من رجال الكنيسة إلا هذا القس الذي لاتراه إلا ناصحاً « فرجيني » بالسفر إلى باريس . ولكن القصة كلها إيهال إلى الله ، خالق التم الطبيعية التي ينم بها كل سكان الجزيرة الثانية . وهذا الإيمان الذي ينشده « سان - بيير » يمثل التيار الآخر ، الذي صاحب إلحاد « فلاسفة التنوير » في القرن الثامن عشر ، من عقيدة متحررة من قيود الكنيسة وطقوسها ، وهو ماسي بدين « جان جاك روسو » . وقد رفضته الكنائس كما رفضت إرمان « فولتير » بدين « بلاقواسو» (٣٨) . فلماذا ينتهي مسلم مثل الشيخ مصطفي لطفى المتفولطي إلى هذا الهجوم المتيف على رجال الدين ، ولا كهنة أصلاً في دينه ؟

يكفيها - حالياً - ملاحظة الآتي :

إن كل الأفكار التي يجدها فيها أضافه المتفولطي إلى النص الفرنسي متأثرة بمشاكل فكر ما قبل ثورة ١٧٨٩ بفرنسا . وقد مزج المتفولطي هذا الفكر في قصص كتبت معرفة أساساً عن مشاكل الإنسان الفرنسي بعد حكم « نابليون » ، فكانت في الترجمة العربية غليظاً فريداً لفلسفة رفضت المشاعر الرومانسية ، ولكن عبر عنها في قوالب صممت لتجديد هذه المشاعر ! وكان المزج بين فكر القرن الثامن عشر ومشاعر القرن التاسع عشر ، مما يبرز ويؤيد من بليلة شخصيات قصص المتفولطي وضعتها في الوقت نفسه ، تلك الشخصيات التي

الهوامش :

(١) سنة ١٨٠٢ :

Chateaubriand, Le Genie du Christianisme, 1802.

(٢) يلاحظ الدارس أن أكبر وأدهر شعراء المدرسة «الرومانسية» من البلاد ، معلوم مثل « شاتوبريان » نفسه ، ولتذكر « لامارتين » و « لامارتن » و « هوجو » V. Hugo ، و « موسيه » Musset و « فيني » Vigny .

(٣) أرجع إلى « تاليف المتفولطي في قصصه » . في مجلة « فولبي (الرواية والي القصص) » - المجلد الثاني ، العدد الثاني ، يناير فبراير - مارس ١٩٨٢ و « مآثر أوبري » أوروبا في قصص المتفولطي ، تحت الطبع .

(٤) نشرت مع مجموعة قصص أخرى في كتاب « العزلة » ، سنة ١٩٩٧ ..

(٥) لا لادامك فيه أن يقل عليه المقارنة ، ودراسة شخصيات التي طرأت على التفاصيل ، ستكون أسهل سجل لا يمكن أن يفكر فيه متخيل مثل المتفولطي في هذا العصر ، أمام مظاهر ممتعة من الحضارة الغربية ، ورواية في نقلها إلى قراءه بصورة « عربية » ، تفصيلها إلى مواقف أخرى يطبقها الجميع هذا العصر ، لا يشكل الصعوبة الحقة الأمينة للإيديولوجية الاجتماعية ، بل السياسية ، الفاترة المثقف في بداية القرن العشرين في مصر .

(٦) أرجع إلى دراستنا السابقة .

(٧) إن هذا البحر يدل على أن المتفولطي كان جاهلاً بتقاليد المسرح الغربي في هذا العصر ، إذ كان للبلاد مقاعد على خشبة للمسرح نفسه . تبنا فهم المتفولطي هذا التبريد ، على أن باريس لم يكن بها أماكن خاصة بالمسرح في هذا الوقت ، وأن أحدث رواية مبروك في الفصل الأول ، تدور في حانة أو مقهى !

في قصص القرن الثامن عشر ، حيث نراه لا يهتم سوى بشؤون الدنيا ومصالح الأشراف ، مما آثار غضبة المفكرين .

- (١٥) قصة «الذكرى» ، في كتاب العبروات طبعة دار الثقافة بيروت ص : ٦٣ .
(١٦) ... بعد أن اهتز كيان المجتمع ، بما حدث من عظم الأمور . لقد أمطحت ثورة ١٧٨٩ ملكية كانت المسيطرة على البلاد ، بنظام إنقراطي ومسيحي يمتد إلى ثمانية عشر قرناً . ولتصور ما صعب هذا التحويل من تفكك و الكيان الاجتماعي وتعلم للقيم القديمة ، فكان البحث عن القيمة الوحيدة التي تربط الشباب بالماضي ، وكان «تاليرين» الذي أطاح بالمفكرين ، كما أمطحت الثورة من قبله بطيعة التبدل . ولم يبق للجيل الجديد ، بعد أن أسقطت المفزعة إله الحرب الذي سيطر على كل القيم وكل لقائهم ، إلا التعلق بالقيمة الوحيدة التي تملأ بؤسها أي اعتبار ذنوبي ، وهي العودة إلى دين الآباء : المسيحية .

(١٧) قصة «الذكرى» في كتاب العبروات ، ص : ٦٩ .

(١٨) في مؤلفه الشهير :

Voltaire: L'Essai sur les mœurs.

(١٩) العبروات ، ص : ٦٨ .

(٢٠) كان الصليبي القاتل لهذه الفكرة من أهم إنجازات الثورة في نهاية القرن الثامن عشر .

(٢١) «الشهداء» في كتاب العبروات ص : ٣٥ .

(٢٢) ومن أشهر ما كتب من روايات في هذا الشأن رواية الراهبة «لديروس» :

Diderot: La religieuse.

(٢٣) «الشهداء» في العبروات ، ص : ٣٧ .

(٢٤) وكان هذا الرضى لوجود «رجال دين» و«قساوسة» من أسباب إصجاب «فولتير» بالإسلام .

(٨) حوله المترجم إلى أداء الاستعارة ، وكانت الفكرة مسيطرة عليه إلى درجة جعله يفتح كلمة «الاستعارة الأوربية» عزاءاً لأحد قصور ترجمته !

(٩) فصل «الوفاة» ، في رواية في سبيل النجاة .

(١٠) وقد ذهب الشاعر الإنجليزي «بايرون» Byron ، ضحية هذه الموجة الصاعدة مع البلقانيين ، فقد سافر ليحارب معهم ، ولى حقه هناك .

(١١) أرجع إلى المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية :
François Coppée, Pour la Couronne, Paris, Alphonse Lemerre, editeur, s. d.

ويقول أحد الجند ، شارحا الموقف في الصفحة التالية .

Par là, c'est le Croissant; par ici, c'est la Croix.

(١٢) ولنتذكر ، مرة أخرى ، ما كان للأتراك من مكانة في مصر ، عندما ترجم للخطوط هذه المسرحية ، ولنتذكر أن «الأميرة بازيليد» (زوجة الأب للسيحية التي تباع وطن زوجها إلى الغزالي التركي المسلم) لما بالقليل ، مكانة الأم بالنسبة للبطل - الأمير الشاب ، الذي يقضي بجمائه وشره من أجل وطنه . ولنتدخل بين الوطن والدين والأم والأب ... زوجة الأب ، من الأبياد التي يمكن دراستها في هذه المسرحية . وقد زاد الأمور تعقيدا ، تحول «بازيليد» الحفانة إلى بطل في هذا المشهد بالذات بقلم المخطوطي . ويثير ذلك الكثير من الأسئلة ، وضيف إلى الشخصية ، وإلى المسرحية أبجدا جديدة ، تقرأ الدارس بتأنيح تبع الدراسات النفسية للتصور الأدبية في تناوفا . ولستأ بصدد هذه الدراسات في مجالنا . ويمكننا الإشارة إلى القضية وإلى ما يمكن أن يكون - فيما بعد - دراسة في إطار دراسة «الشخصية للصربية» سنة ١٩٢٠ من خلال المخطوطي .

(١٣) أرجع إلى فصل «الوفاة» من رواية القبطية أو يرك و«فرجي» .

(١٤) النفس عند «برناردين دي سان بيير» ، صورة حانية جدا باهتة ، أرجل الكنيسة



الحكاية والواقع

مقارنته بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية غراء حسين مهنا

الحكاية هي ذاكرة قديمة نحن إلى الواقع ، وجعل العناصر المكونة لها تعود - بصورة أو بأخرى - إلى حدث ما قديم ، وتتعلق بالثقافة والدين والعادات .

والحكاية تمثل ذكريات طفولة البشرية . « كان ياما كان » يدكرنا بـ « ما هي الطفولة » ، هذا الوقت المتصور خارج الزمن ، الذي يتوكل فينا انطبعا قديما بالخلود ؛^(١)

إن مشكلة العلاقة بين الحكاية والواقع ليست بسيطة ، فالحكاية حدثت في حياة الشعوب قبل أن تنتهي إلى التقليد الشعبي .

وكل إنسان ينبغي أن يعيش بفتح مغامرات ، ويواجه مخا وبجارب ، ويوزر العالم الآخر . وهو يستطيع أن يتعرف كل هذا عن طريق خياله ، عندما يستمع إلى حكاية ما ، فالحكاية تبحث السرور في نفوسنا من خلال الإثارة التي تسببها لحياتنا .

والانصراف ؛ ونظم العدو ؛ والحب ؛ وتحقيق الرغبة ؛ كلها تعبير عن أمنيات كل واحد منا . والحكاية تهدف إلى التخلص من كل الصيغ ، دون الاكتفاء بالفرح أساليب حل المشكلة ؛ فهي توحى بأن هناك حلا سعيذا « مستحق »^(٢) .

إن الحكاية مبنية على أفكار أساسية للإنسان ؛ فهي تثير المشاكل الإنسانية في أشكال مضورة ، وتكشف حقائق عن النوع البشري والإنسان نفسه ؛ مثل كراهية زوجة الأب لأبناء زوجها ، وغيرة الأخوة أو الأخوات ، أو الرغبة في إنجاب طفل . هذه المشاكل التي تثيرها هي مشاكل عادية ، ولكنها تعطينا حلولاً خيالية ؛ « فالحكاية إذن لا تمحط بسحب من الخيال إلا لتحصن التعبير عن حلولها في الواقع »^(٣) .

عن المجهول . ونتم أيضا بمشكلة الرغبة في أبدية الحياة عندما نلتمس :
« وعاشوا في سعادة دائمة » « وأعو وعاشوا في ثبات وثبات » ، وخلقوا
صبيان وبنات » .

تأخذ الحكاية المنازعات الداخلية مجلبة ، فضلا عن الأحران
التي نجد أصولها في غرائزنا البدائية . الرغبة في أن نكون موضع
حسب ، وصحب الحياة بـ الخوف من الموت ، « الرغبة في المعرفة والكشف

تسافر وهي طائرة . وهذا تصوير للسومو والحربة . وعند باشلار Bachelard يقول لحيال المراتى استجابة إلى الانطلاق ، والازدهار وهو يتجسد في حلم الطيران .

إن صورة الطيران والصعود في القضاء معروفة في كل المستويات الثقافية القديمة . وفي هذا العالم الخيالي ، يتلاشى الوزن ويصعب الجناح أداة الصعود الأولى : الأمير Courtmesant كانت له أجنحة ، ويضعها على مائدة صغيرة عندما لا يكون متحولاً إلى غراب (١٧) .

وحصر الجسد الإنساني على رأسه روح : « وعقلت الشيطان في رجل ، وصعدت على أجنحته ، وطار الاثنان معاً » (١٨) .

٢ - العالم السفلي : بقلة الحكاية المصرية : « البت التي تزوجت كلياً تعيش مع زوجها ملك العالم السفلي . ولكن يزورها ألعها عليهم أن يضرروا الأرض بصا سحرية ، وتشتق فتحة يدخلون من خلالها .

٣ - الجبل : هو نقطة التقاء السماء والأرض . ويعمل الحكاية الفرنسية « Norouche » يتسلق الجبل ليصل إلى مقر الهراء . والجبل عائق لأن صوته صعب . وهو مجاور للسماء ، ويشارك في الرمز المكاني للصعود (السمو - العلو) ، وهو بعيد : « ال Renarde » (زوجة الثعلب) كانت ساحرة تعيش بعيداً بعيداً جداً ، في الجانب الآخر من الجبل » .

٤ - الشجرة : إن عقل الحكايات يسكن الشجرة (سنة الحسن والحمال التي رآها الصقر والطاووس تعيش فوق قمة شجرة) ، أو يوجد على شجرة (كقطعة حكاية « الليمونات الثلاث ») .

وتركز الحكايات أحياناً على شجرة ذات طائفة ذهبية ؟ في شجرة الفاح ، كانت تعمل قديماً قفاحة ذهبية ، (١٩) أو ذات أوراق حبيبة . وتوجد عندك هذه الشجرة في بلد بعيد يحرسها اللذباب والأسود . ولكن تقطف ثمارها ، يجب أن تزوجه هذه الحيوانات للوحشة ، حراس الشجرة ، وتقتلهم «شجرة الليمونات الثلاث» .

والشجرة يمكن أن تكون أيضاً رمزاً للتجديد الدوري : بدلاً من فتاة الليمونات الثلاث الحبيبة (الريسم) ، التي تنتظر عودة الأمير إلى الشجرة ، جلست عجز قديمة (الحريف) تقول الفتاة في الحكاية الفرنسية : « إنها الشمس ، والهواء والطور والسفرة هي التي غيرت من شكل » (٢٠) .

وأحياناً تكون الشجرة رمزاً للغلود ، في المكان الذي دفن فيه خروف Annette الصغير الأسود الذي قتله زوج الأب ، تحت شجرة عالية جداً لا يمكن الوصول إلى أغصانها حتى بأطوار سلم ، ومساءً جداً للدرجة أن أحداً لا يستطيع تسلقها ، والوصول إلى نصف جذعها (٢١) . وفي الحكاية المصرية أيضاً نجد أن بقرة «مسللة» وأنيها المدفونة تحت الشجرة كانت تقدم لها صبيته مليئة بالطعام . وفي الفلكلور نجد

وتحضر البطل مقترحات غريبة ، وتظل السعادة في تناول يده ، بشرط أن يتنازل ولا يهرب من الخطأ ، التي بدونها ، لن يستطيع أن يجد أبداً حقيقة ذاته .

والحكاية حقيقة على الرغم من كونها غير واقعية ، فحداثتها لا توجد في الحقيقة ، ولكنها ماثلة كمتجارب داخلية . ونلاحظ في الحكاية للهاجين إنسانين : أحدهما يجف إلى الصنق والحقيقة والواقعية ، والآخر يهدف إلى الغربة والخيال .

وإذا اكتسبنا بتلوفاً بسيطة ، فالحكاية تحتك التليل ، الذي يمكن أن تخمينا به من ظروف حيشة ضخم من ثم وجب إجراء تحليل يختلف في أقال الحكاية ضسها : دراسة الإطار الزماني والحكائي ، وعلاقتها بالجنس وبالأفلاق وبالدن وبالحيال .

إن الرغبة في حياة سعيدة ، تسودها العدالة والحب ، تدفع الناس إلى خلق الحكايات ، لكي يهربوا من الواقع ، ويرسموا العالم كما يجب أن يكون خارج الزمان والمكان .

٢ - للإطار الزماني والحكائي :

إن الحكاية تركز على الأحداث التي حصلت وقتها ، على أرض بعيدة ، ليس لها علاقة بالعالم الواقعي الذي يحيط بنا ، فالحكاية تحدث ذات مرة ، ليس في مكان ما ، وفي مكان ما ، دائماً وأبداً ، دون الاهتمام بإسقاط شخصياتنا إطاراً أكثر تعقيداً .

(أ) المكان : هنا وهناك :

هنا : المكان الذي نبدأ فيه الحكاية حيث توجد عائلة البطل ، حيث يكون الجنس إطاراً قريباً ، معروف ، مألوفاً ، متجانساً ، كأن يكون مملكة ، أو مدينة أو مجتمعاً ما . ولا يوجد شيء أساسي يحدث في هذا المكان .

يضاف إلى هنا « الاجتماعي » هناك ، الخيال ، الغريب ، الخارق للطبيعة ، المجهول .

هناك : هو المكان الذي يحقق فيه البطل لمهام الصعبة التي فرضت عليه ، حيث تطور مقارنته وصراحته مع العدو .

إن رحل البطل الباحث ، يدخله في عالم يختلف عن العالم الذي تركه لئله ، هذا المكان مكان الحركة ، يحفظ بطابع خارق للطبيعة ، فهو يرسل البطل بعيداً لينجز أماله « سار في يادى الأمر يوماً بأكمسه ، وسار أيضاً يوماً آخر » (٢٢) أو « الرجال الثلاثة ساروا شهوراً وأهواماً » ، وأيضاً « سار شهوراً وصبر مجاراً » (٢٣) .

يرك البطل منزله ويبدأ بجته ، فيركب الهراء ، ويمير البحار والبحال ، وينزل تحت الأرض . إن الحدود التي تفصل بين هذين العالمين حدتها أنواع مكانية ، كما أن رحلة البطل قد تكون أحياناً هوائية ، أو تحت الأرض ، أو مائية .

١ - السماء : في هذا العالم الخيالي يستطيع البطل الطيران بتحوله إلى طائر (أو حمامة) ، فيطلة الحكاية (تمودج رقم ٢٤)

وقى مهر ، يكون لقاء الأحبة غالباً تحت شجرة . كما تستخدم بعض الأوراق في شفاء الأمراض : كإبريق الجرافة للسعال ، والتمتع للنفس .

٥- الغابة : يمر القبط في كل مكان قهرياً ، وسفره أكثر الاستقرار طولاً وأبعده مسافة ، فهو يعبر الغابة ، مكان التي والتجربة ، وتكون غابة مظلمة مليئة بالحيوانات القترسة : وفي أثناء سيره في الغابة ، رأى أسداً قداماً من بعده .^(١٧٩)

وتوجد الغابة على مسافة غير محددة ، بعيدة جداً غالباً . وهكذا فإن ملويانت *Marionette* التي تركها زوج أبيها في الغابة ، تمسك بالأمان كيرة ، ولم تستطع التخلص منها ، فالتفت إلى المكان الذي يواجه فيه القبط الأختار ويتطلب على الصماب .

ومنذ قديم الزمان والغابة صعبة الاختراق ، حيث يقبل المرو العريض . وهي ترمز إلى العالم الخفي للظلم للاشبح . وهي المكان الذي تواجه فيه الظلام الداخلي وتتطلب عليه ، وحيث تكف عن الشك في حقيقة أمرنا ، وحيث تبداً في فهم ما نريد أن تكون .^(١٨٠)

٦- الصحراء : توجد قط في الحكايات المصرية .

٧- العالم الخفي : في الحكايات المصرية « لغة الحيوان » عاش القبط بقية أيام في ملكة في أملاك البحر .

وفي الحكايات عموم يكون الله تبعاً أو عيناً ، وتندرجاً ما يكون مجزاً أو تراً . فيعلم الثلاث يرتقات « نوراً ألا يفتح البرتقالة الثالثة إلا إذا كان بالقرب من حلق عين . وفي الحكاية المصرية قرد الشاب ألا يفتح الليمونة الثالثة قبل أن يصل إلى نبع .

إن هذه النبع أو العين صاف ، يمكن العودة كمرآة . وفي الحكاية نفسها :

« نظرت العجوز في هذه النبع ، ورأت صورة عجيبة تمسك على صفحتها . »

وترتبط صورة الملكة الصافية ، عند باشلار ، أو المرأة ، بقصة الترجمة . أما مياه الأنهار فلا حاجة فيها عند إندجانو *Edgar Poe* ، وهي جوهر ومزى الموت (البر) في الحكاية - ولا توجد به أسماك^(١٨١) . وأما هذه تصبح هي نفسها دعوة إلى الموت : « أريد جزيرتين أن يمر النهر ، ولكن الله اتسع فمها وأبلى جزيرتين المستكين . ومنذ ذلك اليوم ، والنهر مليء بالأسماك . »

أما عن مياه الأنهار فهي مياه سحرية ، فقد أثارت الخوف ست الحسن والجمال في البر ، وقالت :

« يا بوير يا بوير املاها
ذهب وحزير كثير »

الجمع بين شجرة الحياة وشجرة الموت ، وعند *Bachelard* نجد الشجرة خالدة ، أقوى من الزمن .

إن الشجرة المراسية ، مصدر الحياة والشباب ، هي أيضاً ملجأ البطل : « عند دخول الليل ، توقف عند حافة شجرة تين كي ينام . ولقد حمت شجرة التين تماماً من البرد^(١٨٢) . الشجرة إذن حامية . « ومرجان ، العيد ، شعر بالصب واستراح ، تحت شجرة ونام ، بعد أن ربط حصانه في جذعها . » الجذر بالنسبة إلى باشلار هو « سند » الشجرة ، وهو في الوقت نفسه قوة حفظ وقوة نافذة^(١٨٣) .

والفلكلور لا يذكر التفاصيل كثيراً ، وقد يذكرها نادراً . ولكن أحياناً تذكر أنواع الشجر ، فتجد شجرة الفتح والثين والتخيل والصب أو شجرة الورد . ويمكن أن تكون الشجرة أيضاً مانعة للجمال ، كالشجر الذي قابلته ست الحسن في طريقها ، وروحه ، فأعطتها كل شجرة شيئاً :

- قالت شجرة القل : « يجعل يافى في وشك » .
- وقالت شجرة الورد : « يجعل حارى في عنك » .
- وقالت شجرة الزيتون : « يجعل سواى في عينك » .
- وكانت النخلة : « يجعل طول في شعوك »^(١٨٤) .

وفي التصوير المصري القديم نجد صورة « شجرة الحياة » التي تنفجر منها الأذرع الإلهية محملة بالهبات تصب في إلتام هذه الحياة^(١٨٥) .

وفي الحكايات ، توجد الشجرة غالباً إلى جوار نبع ، أو عين ماء . وهذا هو مكان اللقاء الجميلة وأمرط . وفي فرنسا ، في الماضي ، كان الفتي والفتيات الذين يرضون في الزواج خلال العام ، يجتمعون بشجرة ستديان ، أو قومسون بالدوران ثلاث مرات ، فون فسحك أو كلام ، حول أشواك *Breil* في *Manion-Sous-Bécherel* . ويشفي *Sébilot* « في *Sainte-Savine* ، بالقرب من *Troyes* ، كانت الفتيات ثلاث يرضون في الزواج خلال العام ، يرضن دعماً على روية . تستخدم قاعة للصليب ، أو يرضن تراباً على أحد ذراعيه^(١٨٦) .

هذه الجمع بين الماء والشجر نجده في مثال آخر :

« في منطقة *Oise* ، يبل في مياه عين *Saint-Servan* نخب أحمر ، يعلق في شجرة ، لشفا من الحمى^(١٨٧) . ولكي تختبر الفتاة إخلاص خطيبها تطلب منه أن يحملها على ظهره حتى الروية ، حيث توجد شجرة السليلين^(١٨٨) .

وأحياناً يجمع بين عبادة الأشجار والعبود . في *Picardie* ، لا يكون الحج إلى العين مكتملاً إلا إذا « أوتيت كل من القدر والسحر والحنس يوتق من الخشب » مصنوع من الخيزران أو الحشاشني^(١٨٩) .

ونالت الأخت الشريرة هيات عكسية :

«يايبر ايايبر املاها

تعاين ومصاصير كبير»

وصورة أخرى تقفهما لنا المياه التي تجمل وتنقي : مرجان ، العبد الأسود ، نزل يوما ليستحم في نبع ، وخرج كله أبيض اللون إلا من علامة سوداء بقيت في وجهه . هذا الرمز يمثل «الروح التي تسكن جسداً استهلكته أعمال التجسد المثنية ، وتنفس في المياه الأم لتكتسب جسداً جديداً تستكمل من خلاله تطورها» (٣١) .

ويجد باشلار في الماء أكثر المواد نقاء ، لأنه يقدم رمزا طبيعيا للطهارة . والمياه الصافية توشح بلمج التجدد ، وتكسب الوجه شيابا . وهكذا فإن الماء يصبح بطلا للرق والطهارة .

«نقية وصافية هي أوعية التبر . فإن صوت مياهها يأخذ في الواقع صورا طبيعية للقاء والصفاء» (٣٢) .

والعين تفيض خمر (٣٣) ، وماء «جزيرة Cacaouillat خير علاج للميون . والملك ، في الحكاية المصرية ، يسقط مريضا ويطلب من أزواج بناته «ماء الحياة» . وفي فرنسا نجد أن «عدد الميون والأنهار الشافية جدير بأن يؤخذ في الحسبان . وتوجد أيضا صيون لها تأثير طيب على الحب» كما توجد مياه أخرى تنطوي على خصائص في الطب الشعبي» (٣٤) وفي الأسلام

نجد بثر زمزم الشهيرة في مكة .

وتكون المياه أحيانا خلقة ، أي مصدرا للحياة ، وجوهرا للسحر والطب ؛ فهي تشق ، وتضمن الحياة الأدبية . وهي في هذه الحالة صعبة المائل ، وتوجد في أراض لا يمكن الوصول إليها . وتكون أحيانا أخرى مدمرة ، تؤدي إلى الموت .

وإذا قمنا بدراسة تنقلات الأشخاص الإرادية أو اللا إرادية (التحركات المكانية) ، فإننا نلاحظ أن البطل والأديرة هما الوحيدان اللذان يمكنهما السفر . وتأخذ رحلاتهما اتساعا مكانيا ، ويكون المكان بالنسبة إليهما متجا ، في حين أن الشخصيات الأخرى تكون غالبا ساكنة ، وتتحرك في مساحة أقل ، ولا تترك «هنا» لتذهب إلى «هناك» المجهول . ويقابل البطل في طريقه الشخصية المائعة ، والشخصية الشريرة ، والبطل المزيف . أما الشخصية التي ترسل البطل بعيدا فتكنى بفرس السفر عليه . الشخصية المتعدية هناك



٢- الزمان : غير محدد ، ودائم : «وتبع ذلك حرب

دامت أكثر من مائة عام ، وستظل دائما بين ملك الفرنجة وملك النورماندين» (٣٥) . وحواشه دائما ممكنة حاليا . وتختصر مدته (أفرغ الغزيان حمولة خمسين عربة مباد في ساعتين) ، وقد تطول (Louszke) ، فالأمرح انتظر زوج أخته الملك مائة عام أمام باب القصر) تبعا لأحتياجات النص . وهناك تابع الليل والنهار .

(أ) النهار : يكون مليئا بالضوء والنور ، وهو لحظة الوصول إلى الهدف :

«أردف الأمير : عندما يبعي النهار سنحاول الوصول إلى القصر . قد نكون عند نهاية متاعبنا» (٣٦) .

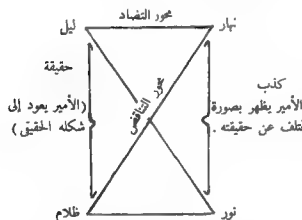
(ب) الليل (أو ساعة الغروب) : يترك كثيرا من الآثار الخفية .

وفي الحكايات تنفي ساعة حلول الظلام موت الآمال : «ذات مساء ، لم يستطيعوا الذهاب بعيدا أكثر من ذلك ، فناموا وهم يطلون الموت» (٣٧) .

ولا يشق «اللقى» الحافظ ، ولا يهدد كشكول ذهب إلا في أثناء الليل ، وفي الحياة العادية لا نسمح للأطفال بمغادرة المنزل في المساء .

وبعدنا Krappe عن معتقدات شعبية تقول ، إن الله عندما خلق النهار ، وهو شيء جميل مفيد ، أراد الشيطان أن يقلده ، ولكنه لم يستطع إلا صنع الليل ، وهو شيء لا يضيئه ، كما أنه ضار .

ولكن يوجد استثناء واحد في نموذج حكاية «البحث عن الزوج الضال» ، فالأمير المسحور (أو الزوج - الحيوان) لا يعود إلى سبيله (شكله الإنساني) إلا في أثناء الليل (حقيقة) .



ودراسة الزمن تمكنا من ملاحظة أشكال عدة :

١- زمن الغياب : وهو سفر البطل للبحث (إحضار البرقالات الثلاث ، أو الحيوانات الثلاث ، أو البحث عن

١ - عادات الضيافة : في الحكاية المصرية «الأمير المسحور» ، ترفض البطلة أن تأكل أو تشرب عند الناس الذين قصت الليلة بمنزلة ، لأن المشاركة في تناول الطعام عند العرب تشكل ارتباطا .

«من يشترك مع بلوى في أقل قدر من الطعام ، أو يشرب رشفة من لبنه ، لا يخشى عدوانه ، ويستطيع دائما التأكد من مساعطته وحمايته له .» (٣٩)

والمصريون ، بصفة عامة ، يحسنون استقبال الضيف ، ولا يرفضون أبدا تقديم يد العون لمن يطلبها ، فالصباغ وبيع الأقمشة وحنى الأمير وافقوا على إيواء كاشكول ذهب .

٢ - العمل اليومي : في الحكايات المصرية التي تناولها البحث ، نجد البائع والحلحان والحجاز والحطاب والبستاني والفلاح . في حين لا توجد مثل هذه الدقة في الحكايات الفرنسية ؛ إذ هناك «رجل» أو «أب» ، وأحيانا راعي غنم أو حارس في غابة أو مزارع .

٣ - أهمية التحية : في الحكاية المصرية تقول الغرلة للشاطر حسن : «لولا سلامك سبق كلامك لكنت قلت لحملك قبل عضامك» . هذه الصيغة توجد كثيرا في الحكايات المصرية . وهذه العبارة التقليدية تركز على أهمية إلقاء التحية وفقا لتعاليم الإسلام ، ففي الريف ، من يلقي السلام على مجرم لا يغشاه (وبخاصة إذا رد هذا الأخير السلام) .

٤ - فصول المرأة : تبدو المرأة في الحكايات كثيرة الكلام ، لا تكتم الأسرار ، ففي حكاية «البحث عن الزوج الضال» ، تفضي المرأة بسر زوجها ، وترتكب المخطويع بفعلها هذا . وفي حكاية «لغة الحيوان والمرأة الفضولية» ، يرفض الزوج أن يطلع زوجته على سره ، ولهذا فهي تركه وتذهب إلى أهلها (الحكاية المصرية) أو يفرض عليها سلطته ، تلتزم الصمت (الحكاية الفرنسية) «ويعلما لم تعد ترهب أبدا في حثه على الكلام» .

٥ - الزواج يشقى ويواسى ويجعل المرء سعيدا ؛ فقد نصح رجل حكم السلطان أن يزوج ابنه بعرور لكي يتمكن من الكلام . وفي الحكاية الفرنسية ، قال الغراب للفتاة : «بأنسى الجميلة ، إذا أردت أن يعود النظر إلى والدك فيجب أن تزوجيني» .

وفي الحكايات ، نرغب في إزالة الحواجز الاجتماعية ؛ فالبلبل يريد الوصول إلى ابنة الملك . ويجب على الرجل أن يحصى المرأة ، وأن يبرهن على قوته البدنية ، أو مهارته ، أو ثرائه .

وأحيانا يكون هناك فهم غير كامل لمشاعر المرأة ، فيكن أن يختار الرجل أو يبدى درجة كافية من الحب كي توافق المرأة على الزواج منه . ونوع الحب الوحيد المعروف هو «الحب التفضائي» . وهو لا ينتج أبدا عن معايشة طويلة عميقة ، ولكن

دواء غريب (أو للحمج في بلاد الحجاز) . وأحيانا يسافر للحرب .

٢ - الزمن الخيالي : وبالرغم من أن الـ «هناك» يقع بعيدا جدا فإن المسافة يمكن اختصارها بتصريح خيالي للمدة ، تحققة سرعة غريبة للأحداث الناقلة (الخصان أو الحاتم أو الشجرة السحرية) . وهكذا ينجز البطل رحلته التي تستغرق عادة عدة شهور ، في ثانية واحدة .

٣ - الزمن المرن : لا يغير شيئا ، فالأيام تمر ، والسنوات تتعاقب ، ومع ذلك يحفظ الأشخاص بشباههم وجاهلهم ، ولا يشيخون أبدا ؛ عاشت الأميرة مائة عام دون أن تشيخ ، واستغرقت رحلة البطل سنوات . كل شيء يبقى كما هو .

٤ - الحكايات الشعبية غير تاريخية : لأن الذاكرة الشعبية لا تستطيع الاحتفاظ بشيء غير الشخصيات النمطية (Archetypes) :

وإن ذكرى حدث تاريخي أو شخصية حقيقية لا تعيش أكثر من قرنين أو ثلاثة في ذاكرة الشعب . وهذا يرجع إلى أن الذاكرة الشعبية يصعب عليها الاحتفاظ بالأحداث والشخصية ، والوجوه الحقيقية ، فهي تعمل وفقا لهاكل مختلفة ، وأنواع بدلا من أحداث ، وشخصيات نمطية بدلا من الشخصيات التاريخية . (٣٨)

٢ - الحكاية والمجتمع : الحكاية الشعبية تحمل علامة المجتمع الذي تنشأ فيه . وتتمثل العناصر المكونة لها بالثقافة والمادات . وهي تحمل معنى للمجتمع الذي يعبر عنها وتعبير عنه .

وفي كل البلاد تمكس الحكاية الشعبية النظام بدرجةاته وطبقاته ، وتكشف بوضوح عن تصرفات الرؤساء ومشاعرهم تجاه مرؤوسهم . ففي الحكاية الفرنسية «ففي زوجة الحطاب ودرهم الشيطان الثلاثة» ، عندما علم الملك بأن الساحرة وعدت ابن الحطاب بأنه سيتزوج ابنته ، خطف الطفل وتركه في النهر . وفي الحكاية المصرية ، تخلص الملك من مرجان العبد للسبب نفسه . وفي حكاية «الشاطر حسن» غضب الملك من ابنته الصغيرة لأنها تريد الزواج من البستاني ، وهو لا يوافق على «مثل هذا النسب» .

وتحدث الحكايات عن الثورة ، وليس الخضوع . وغالبا ما يكون البطل من طبقة بسيطة ، يرفض قدره ، ويرتفع إلى أعلى درجة في المجتمع ، لفرجان العبد وابن الحطاب يتمكن كل واحد منها من الزواج من ابنة الملك .

وتقدم الحكايات الشعبية تقاليد قديمة حفظها الشعب . وهناك عدد كبير من الدلائل على وجود علاقة قوية بظروف المعيشة في كل مجتمع :

والحب المنقذ، أو الحامي المجهول، ويمجد الحير والشر في شكل أشخاص وفي أعمالهم. وهذا «الصراع بين الحير والشر هو الذي يضع المشكلة الأخلاقية التي يجب على الإنسان أن يتنازل من أجل حلها»^(٣١).

وتنتشر الرذيلة في الحكايات انتشار الفضيحة، وتصور في كل أشكالها، ويرمز إليها بقوة السحرة، أو بقسوة زوجة الأب، أو بوحشة الذئب. وأحياناً تنتشر الرذيلة ولكن لفترة وجيزة، ففي حكايات كثيرة ينجح الشرير لمدة من الزمن في شغل مكان البطل: الأميرة الشريرة تنهز فرصة غياب الأمير، وتزعج أمها فاة الثلاث برتقالات، ولكنها تغير شكلها فتصبح قبيحة وهي تنتظر عودته. أما زوجة والد ست الحسن والجبال فلقد أخذت مكانها بزواجها من ابنها نفسه.

وللحكاية مدلول أخلاق، لأن الشرير يعاقب في نهايتها ويقتنح «بأن الجريمة لا تنجح فاعلمها. ولذلك فإن الأشرار، في الحكايات، يفسرون دائماً»^(٣٢).

ومن الخصائص الرئيسية للحكاية أنها رد فعل للظلم الواقع على المظلومين، إنها بيئة يسيطر فيها السادة ومحققون رغباتهم. ويوجد دائماً من يساعد البطل في هجومه أو دفاعه. وهذه المساعدة هي الفضيحة الرئيسية التي تفوق كل النزاعات الأخرى. فالقوى الحارقة للطبيعة تساعد الضعيف والفقير والطفل.

وتدين الحكاية الغرور والحسد والتكبر. وتعتمد المشاعر لتشمل كل الكائنات خصوصاً الضعفاء والمستعبدين. وتصل أيضاً إلى الحيوان والنبات.

والأمير الشاب في الحكايات، لا يأخذ ملكاً ولده بالقوة، ولكن عليه أن ينجح من تجربة، فإذا نجح فيها أصبح كل شيء ملكاً له، فيكسب الزوجة والعرش:

«عندما يبلغ الطفل السن المناسبة أو عند البلوغ، يربط الأب في أن يثبت ابنه رجولته. وعندئذ يراه جديراً بأن يخلقه»^(٣٣).

واعتلاء العرش، وازواج الحب من الأميرة الجميلة، هما رمز «الوصول إلى الاستقلال الحقيقي، وتحقيق الذات الكامل»^(٣٤).

أما الحكايات «غير المنطقية»، حيث لا توجد مواجهة بين الطيب والشرير (البحث عن الزوج الضال، شعرات الغريرت الثلاثة ..)، فهي لا تقترح اختياراً بين الخير والشر، ولكنها تجعلنا نعتقد أن الضعيف يمكنه أن ينجح في الحياة.

وتعتمد حكايات مصرية أخرى تكون بمثابة أمثال، ك: «إحصل الحير وإرميه في البحر أو» «الذي في علمه يتمه»، أو «الفرح فرح أيونا والغرب يفرودنا».

إن شخصيات الحكايات وأحداثها تجسد الصراعات الداخلية وتصورها، ولكنها توحى إلينا في الوقت نفسه بكيفية

يصرح به بمجرد معرفة المزايا التي يتصف بها الطرف الآخر. والرجال والنساء يميون من النظرة الأولى.

وتستخدم المرأة الحيلة للزواج من الرجل الذي تحبه، ففي حكاية «الأمير المسحور» المصرية، تصطنع المرأة علم المقدرة على الكلام لكي ترفض من يتقدم لطلب يدها.

٦- إن سيطرة المرأة تصور على أنها صاروخة: فتشتمل الحكاية على سخرية من المرأة التي تمتلك سلطة تماثل سلطة الرجل، فليس حليماً أن تناضل مثله التقاليد المارضة للمجتمع. ففي الحكاية المصرية «الأخوان»، ليس الملك إلا امرأة متخفية، وعندما يعلم الرعية بالخدعة، يرفضونها بالرغم من الجهد الذي تبذله لإرضائهم.

٧- كانت الحكايات الشعبية كثيرة في مصر. لذا نجد بطله حكاية «الأمير المسحور» تدخل حاماً شعبياً لتستعجم. ومازال هناك بعض الحكايات الشعبية إلى اليوم.

٨- الأعياد: في الحكاية الفرنسية «الحاتم» قالت أم جيوهاني ل: «اليوم عيد، هيا بنا لنجس دجانتنا ونحصل على نقود». وفي الحكاية المصرية «الفتاة التي تزوجت كلباً» طلبت الزوجة من زوجها أن يذهب ليكسب نقوداً أكثر يشتري بها لابنته ثوب العيد. فبالرغم من الفقر، يفرح الناس بالعيد، ويرتدون الملابس الجديدة، ويأكلون طعاماً جيداً، أو يكسبون نقوداً أكثر، ويصنعون الحلوى كذلك: ذهب باتيست ليلة العيد إلى أخيه وقال له: «غدأ عيد، هل يمكنك أن تصيفي نقوداً، لأصنع حلوى لأطفالنا ليحتفلوا ولو مرة واحدة»^(٣٥).

وتصور الحكايات الشعبية تقاليد قديمة احتفظ بها الشعب، تعبر عن أفكار، كما تلعب دوراً اجتماعياً مهماً، فهي مرتبطة بالمثل الجماعي، وتحتل أوقات فراغ الجماعات. فالحكاية - أولاً - هي تفكير المجتمع الذي يعكس على نفسه.

٩- أكل طيور البشير: يترك عصر ما قبل التاريخ بصماته على الحكايات، فنجد آثار العصر الطرومسي والجبرية الطرومسية. وفي الحكايتين، المصرية والفرنسية، (نموذج الحكاية رقم ١٤) «أني قناني، وأني أكلني»، تكره الأم الشريرة (أو زوجة الأب) أمد أطفالها، فضلت، وتضع جسده لتتصمغ على النار، ثم تقدمه إلى الأب في العشاء.

٣- الحكاية والأخلاق: إن الحكاية الشعبية «درس في الأخلاق»، كما أنها تعبر عن «الفكر الساذج»، فهي ليست مجرد تسلية، إذ تشتمل على حكمة تدعوننا إلى فعل الخير وتجنب الشر. وهي تكرر أها عبر القرون، صارت محملة بمعاني ظاهرة وغير ظاهرة. فهي تنويع على كل مستويات الشخصيات الاجتماعية، فاقلة رسائلها بطريقة تؤثر على عقل الطفل والرجل معاً فالحكاية نوع من التفكير الجماعي، يمثل الصراع بين الخير والشر، ويشتمل على دوافع فوكولوجية عن الفتاة المظلمة،

ويحتاج الطفل إلى التشجيع ، وإلى أن يتصور أن في إمكانه أنه ينجح يوما ، وأنه عندما يكبر ويعمل سينتصر ، وأن لألامه مكافأة فيما بعد ، وأن دموعه ستجف .

إن الحكاية تلمنح ، وتوأمي ، وتجعلنا أكثر تفاؤلا . فهي تعلم الطفل الكفاح ليصل معنى الحياة ، وتطلب منه ألا يشقى الوحدة . فالطفل الذي لا يكبر في كنف أسرته ، وفي قلب منزله بين أهله ، يتعلم أن يقامر وحيدا . إنه يعرف الاستقلال ، ويفقد الحواف من الفرق .

وليس الانتصار النهائي للفضيلة هو الذي يضمن أخلاقية الحكاية ، ولكن تقمص الطفل للبطل في تجاربه ومشاركته لألامه وانتصارهما معا على الشر .

وتشفي الحكاية من يأس عتيق ، وتحمينا من خطر داهم ، وتثري تجارب الطفل :

« إن سرد حكاية ، والتعبير عن كل الصور التي تشملها ، هو زرع حبات ، منتمر بعضها في عقل الطفل ، بعضها يبدأ عمله فوراً في شعور الطفل ، وينمو بعضها الآخر في اللاشعور . ولدت حبات أخرى طويلة إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة ليوها ، ولأن يكون لحكايات أخرى أية جذور . ولكن الجذور التي ولدت على الأرض للتأسي منتجة وروداً جميلة وأشجاراً صلبة ، أي أنها تستطعي القوة لمشارع مهمة ، وتستفتح مجالات جديدة ، وتستغذي الآمال ، وتستقص من الأحرار ، مما يثري الطفل الآن ودائماً »^(٣٧) .

والحكاية الشعبية ليست مصدر تعلم الأخلاق فحسب ، ولكنها أيضاً تشمل الحيات ، وتوظف الأحاسيس .

وكلمة « morale » لها معنى مزدوج ، فالحكاية درس في الأخلاق ، وتعبير عن الفكر الساذج :

« نستطيع القول إن عقلية الحكاية تمارس نشاطها في اتجاهين : فهي تفهم الكون وتتعامل معه على أنه واقع ترفضه لا يتفق مع نظريتها الأخلاقية للأحداث من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقترح عللاً آخر تختاره ، علماً يرضى كل مطالب الفكر الساذج »^(٣٨) .

والحكاية مخالفة لكل ، وعالمها بعيد عن المنطق ، وسلوك شخصياتها غير مقبول ، وفي عالم خيالي يستطيع أن يخرق دون عقبات وينسى أي قانون .

والحكاية الشعبية رد فعل للحياة العادية ؛ فنحن نحب أن نصور المغامرات السيئة للأشخاص الذين نكرهم أو نخشاهم : عقاب الأقوي أو الأغبى أو الحيوانات المفترسة .

والحكايات تسخر من الغزاة دائماً ؛ فالشاطر محمد يتنصر

حل هذه الصراعات ؛ ولأنها تقدم إلينا في صورة بسيطة ، مألوفة ، فالحكاية : « تلمنح وتطلى الأمل في المستقبل وتعد بنهاية سعيدة »^(٣٩) .

وعلى العكس من القابولا ترك لنا الحكاية اتخاذ القرار دون أن تفرضه علينا ؛ ورسالتها يمكن أن تخفي في طياتها حلولاً ، ولكنها لا تعبر عنها صراحة بل تترك للخيال اتخاذ القرار .

أما حكايات « المواقف » فهي موجهة للأطفال ، والكبار على حد سواء . ولكي تلمنح الحكاية انتباه الطفل يجب أن تثير خيانه وتساعد على تنمية ذكائه ، وأن تتماشى مع اهتماماته وتطلعاته . إن عليها أن تعطيه الثقة بالنفس والمستقبل .

ويحتاج الطفل إلى تربية تظهر له مزايا السلوك الأخلاقي ولا يكون ذلك عن طريق القواعد الأخلاقية الجردة ، ولكن بتصويره أشكالاً ملموسة للخير والشر ، كتكتسب بالنسبة إليه معناها الكامل »^(٤٠) . في الحكاية تزوده بهذا المعنى .

وتعرض الحكاية لمشاكل وجودية في عبارات موجزة دقيقة ، فهي تبسط الأمور ، وترسم نماذج الشخصيات . وهي تقدم للطفل ، بشكلها وهيكلها ، صوراً يستطيع أن يدبجها في أحلامه .

والحكاية تفتح مجالات جديدة لخياله ، وتعلمه عن مشكلاته النفسية الخاصة (التنافس بين الأخوة ، النزعة الزرجسية ، رفض الارتباط الطفولي وتأكيده الذات) فيستطيع الطفل أن يفهم أكثر ما يدور في لا شعوره . وهكذا تسهم الحكاية في تعليم الطفل في إطار ترفيهي ، وتوضح له المعلومات عن نفسه . ويجد الطفل في الحكاية خيالا يتفق مع ما يدور داخله . وتضع الحكاية أمام جميع الصعاب الرئيسية التي يمكن أن يقابلها في الحياة ؛ فهي تبدأ أحياناً بموت الأم ، أو تصور البطل يعيش في ظروف صعبة . وكما يجد الطفل نفسه منبوذاً ، فإن البطل يستكمل طريقه وحيداً (كشكول دهب وماريانتي) .

ونهاية الحكاية سعيدة دائماً ، مما يعطي الطفل الأمل في غيب مشرق يكون الملك فيه له . وهي تلمنح بالنصر ، وتقول له إن هناك قوى سحرية تساعد . ولكن على الطفل أن يحاطر ويتناضل ، ويغوض تجارب لتحقيق تطلعاته ، وهو لا يستطيع الوصول وحده ، بل يحتاج إلى أدوات مساعدة ، وإلى عون الآخرين ، الأكثر قوة وأثراء ، أو الأكبر سناً ، ويكون عليه أن يخضع لمطالبهم ؛ فبطل الحكاية تساعد شجرة أو حيوان ما ، وكلها أشياء يشعر الطفل بقربها منه أكثر من البالغين .

ويرى فرويد أن الإنسان لا يستطيع أن يعطى معنى لوجوده إلا إذا تاضل في شجاعة ما يعتقد أنه « ظلم ساقط » . وهذه هي الرسالة التي نحاول الحكاية أن توصلها إلى الطفل بطرق عدة .

إخضاع الظواهر الطبيعية لإرادة الإنسان ، وحماية الفرد من الأعداء وإخاطره ، وإعطاؤه القدرة على الإضرار بأعدائه (٣٩)

إن السحر والعلم نوعان غير متكافئين من المعرفة ، ويختلفان
عن نوع العمليات العقلية التي يفترضها . «فالسحر شكل
خجول ومتعلم للعلم» (٤٠)

ويلعب السحر دورا كبيرا في الحكاية . والبطل لا يخشى
ما هو خارق للطبيعة أو الكائنات العليا . إن عالم الحكايات
تسوده الأسباب السحرية دون حدود ، فهو مليء بالساحرات
والسحرة والياقة والحيوانات التي تتكلم وتعمل . وتحرك
الأشياء وحدها ؛ فلكي تمنع الأمير من الهرب بالثلاث
برتقالات ، صاحبت المعجوز «باباب ، أغلق نفسك» . وفي
حكاية «الغراب الصغير» Courbasset الفرنسية ، قامت البطلة
بترتيت. الأبواب الملققة ، «فانفتحت بنفسها» . وفي الرواية
المصرية لهذه الحكاية : كل شيء في القصر كان يعمل بنفسه ،
فالأبواب تفتح وتغلق ، والفرن يجيز ، وهكذا .

وكانت هذه الأشياء تنبكي وتضحك أيضا : «أخذت
الأبواب والنوافذ في الضحك عند وصول الأميرة . والكائنات
قادرة على التحول : فتاة الثلاث برتقالات تحولت إلى حمامة كما
تحولت فتاة الثلاث ليعونات إلى طائر . وفي الحكايتين يكون
الدبوس السحري هو الذي يؤدي إلى التحول . وأعطت سحرة
الأمير Courbasset «القدرة على التحول إلى غراب أثناء
النهار» . وفي الرواية المصرية ، يعود الميث إلى الحياة بوضع
خاتم سحري في إصبعه . ويلجأ الرجال والنساء إلى السحر
للزواج من المحبوب . إن عبارة سحرية مثل «ياغراب يا صغير ،
ياغراب يا صغير ، ساعدني من فضلك» تنفذ الأعمال الشاقة ؛
وأخرى مثل «نام بعين ، نام بعين» تجلب النوم . وعند
القول : «يا فولة أفردى نفسك» ، نحصل على مائدة جميلة
معدة . وعند القول «يا حار اصنع لي ذبا» ، نحصل عليه
بوفرة . وعندما نقول للعصا «اتفردى» تأخذ في الضرب ولكي
نوقفها علينا أن نقول «Ora pro nobis» . وتنتش الأرض إذا
ضربناها بعصا سحرية ، وعند إدارة الطاحونة إلى اليمين أو إلى
اليسار ، تصب جنينات ذهبية ، وتقصر الشجرة عندما نقول لها
«ست الحسن والجبال» :

«يا شجرة أوبيا

أقصرى أقصرى

لما تبقى طول مختصرى .

ويعرف الجميع عصا السحرة السحرية أو الحوام ذات
القدرة السحرية على تحويل أجساد الأفراد وتحقيق كل
الغيات .
إن خدام الحاتم السحري يقدم الطعام ، ويبني القصور .
ويحق الأشياء ، وينقل الكائنات ، ويوفر الثراء والجبال .

على الحواجة ويغذعه . والضعيف يرغب في أن يصور الأهمية
التي يمكن أن تكون له ، ويريد أن يجعل له قيمة .

ويجسد في هذا الفكر قانون التعويض العقل الذي وضعه كبير
من علماء النفس ؛ فالرغبة التي لا يمكن أن تتحول إلى فعل
واقعي تنتقل إلى عالم الأحلام والخيال .

والحكاية تلقي نظرية الوزن (قالبطل يطير على حصانه
أورترفع إلى السماء) وتمارس الأعمال فيها في سهولة وسرعة
مدهشتين ، فتنتقل القصر إلى وسط البحر ، وتبنى آخر ،
أو تحمل خمسين حربة من السماء في يوم واحد ، ويغير
الأشخاص أشكالهم ويتحولون إلى حيوان أو نبات .

وكثيرا ما يحفظ جزء من جسم الإنسان المتوفى (عظامه
غالبا) بالضمير الأسامي للحياة ، ويبنى شكواه ويقيم القتال
(نموذج الحكاية رقم ١٤ : «أمي قتلتني ، وأبي أكلني») .
ولا يأخذ الجسم أشكالا جديدة فقط ، بل نسبيا مختلفة أيضا :

فالشاعر حسن يقابل : «ماردك له ضية في السماء ، وأخرى
في الأرض» ، وتشرب العترة ماء البحيرة كله .

ظلم ، وألم ، ونوف ، ويؤس .. هذه الأشياء كلها توجد
في الحكايات كشي «تلفي» و«تعل» ، وهما لمنطق الفكر
الساذج ؛ فكل الفتان يتزوجون من أميرات ، وكل زوجات
الأب يعاقبن ، والأضعف والأصغر والأقصر يحصل على نفوذ
أو يمتلك الحاتم السحري .

وفعل أشخاص الحكايات ويصدقون ما يقال لهم في
سذاجة بالغة . إن صفات كائن ما تنتقل دون أية صعوبة إلى
كائن آخر من طبيعة مختلفة ؛ فالصقر والطاوس قاما بترية
ست الحسن ، وأطعمت البقرة يتامى .

إن شخصيات الحكاية ومغامراتها ليست منطقية حقيقية
إذن ، ولكنها ترضينا ؛ لأن الأشياء تحدث في هذا العالم الخيالي
كما نتنى أن تحدث في الحياة . ويأخذ الخيال اتساعا ملحوظا ،
ولكن هناك أيضا ميل إلى كل ما هو حقيق وطبيعي . وتشتمل
الحكاية على معنى عميق ؛ فالشاعر شيلي يكتب : «وجعلت
معنى عميقا للحكايات الخيالية التي كانوا يقصونها على في
طولاني أكثر من الحقائق التي تعلمتها في الحياة» .

(٤١) السحر واللحن : يصارع ابن الشعب الألم بكل
الوسائل السحرية والدينية التي في متناول يده . فهو عندما يرى
الجفاف يهتم بقله ، والمرضى يتسرع منه ماشيته أو طفله
المريض ، لا يعتقد في المصادقة ، ولكن يتوجه إلى الساحر
كيصرف الشر بالسحر ، أو يتوجه إلى الراهب كي بدعه له أن
يكون الله معه . وغالبا ما يكون مؤمنا ؛ لأنه بحاجة إلى تدخل
قوى عليا تحافظ على صحته وأطفاله وممتلكاته ؛ فما يطلبه هو
«تأمين ضد أي خطر» :

«ويستلهم السحر لأغراض مختلفة :

لارتفاع معين عن طريق ساق ضخم ، كان مقدسا ، كأنه تم عند قاعدة المذبح»^(٣١).

٣ - ترك الملوك في الماء حتى يموت ويتم التخلص منه : موضوع معروف في الحكايات ، «فان زوجة الخطاب ترك بعد ولادته في النهر ، مثل موسى عليه السلام»^(٣٢) ، الذي وضعت والدته في النهر وأفلتته أميرة مصرية . ويتم إنقاذ البطل دائما ليواجه قدره . وفي فرنسا ، كانت هناك عادة صحية قديمة جدا هي «تغسل المواليد في مياه جارية ، بضعة أيام بعد ولادتهم»^(٣٣) لاعتبار قوة تحملهم .

٤ - التنافس بين الأخوة : وبعد قابيل وهابيل ويعقوب ويعصو أمثلة على التنافس بين الأخوة في التوراة . وورد بالقرآن والتوراة أن أخوة سيدنا يوسف أرادوا الإضرار به لغريتهم منه ، نتيجة تفضيل أبيهم له عليهم . ويكتب لسيدنا يوسف النجاة ما كان قد دبر له ، كما أنه يتفوق على إخوته . وكثيرا ما تستبدل الحكاية بالعلاقات بين الأخوة (أو الأخوات) الأشقاء ، علاقات بين الأخوة غير الأشقاء نستطيع تقبل هذه العداوة .

٥ - الحيوانات الناطقة : هي في الحكايات جزء من المعتقدات والخرافات المرتبطة برأس السنة الميلادية : دليمة رأس السنة ، عند منتصف الليل ، تكسب الحيوانات القدرة على الكلام . ومن يتخفى ليستمع إليها يعلم أين يوجد كثر ، بجمله ثريا ، هو وجميع سكان الأرض»^(٣٤).

وفي الروايتين المصرية والفرنسية لحكاية «لغة الحيوان» ، سمع البطل ، الذي أتبع له معرفة لغة الحيوان ، حوارا بين طائرين «عقن وغراب» عن مكان يوجد به كثر (صندوق كبير مليء بالذهب) .

٦ - تناسخ الأرواح : ويمير الإنسان الحيوانات والنباتات التي يتكون منها العالم مشاعره وآلامه وفضائله ورذائله ، ويختصر روحه . فهذه الكائنات تتصرف وتحرك مثله ، وتفكر وتشعر مثله أيضا ، ولا يوجد أي فاصل بين كائن حي أو غير حي .

وفي الحكايات يشيع تحول الحيوان إلى كائن بشري ؛ فالأمير كورباسي يتحول إلى غراب أثناء النهار ، كما تشيع فكرة الزوج الحيوان . وتحول المقتول أحيانا إلى حيوان (طائر على الأخص) أو نبات . وفي نموذج (الحكاية رقم ١٤) «أمي قلنني وأبي أكلني» . ذبحت زوجة الأب البطل بحجة ضلوعت عظامه إلى طائر : «إن عظام الميت تمتلك mana (قوى خارقة للطبيعة تمكن الإنسان من السيطرة على الآخرين في بعض الديانات القديمة) لأن روح الميت توجد فيها»^(٣٥)

إن الكائنات العليا قادرة على فعل كل شيء ؛ فالملك في الحكاية الفرنسية «الأعرج وزوج أخته الملكة» يتبع شجرة من رأسه ويضعها على الماء ويستخدمها جسرا لعبوره ، أو يعبر بحرا من النار أمامه مصنوعة من الشهب ، أو يدخل القصر من ثقب الفتاح . وفي الرواية المصرية لهذه الحكاية ، عندما دخل الرجل تحت عبادة شيخ المجاذيب ، وجد نفسه في بلد آخر غير بلده .

وفي الحكاية المصرية «لغة الحيوان» نرى الرجل السحري كتب كلمة على ورقة أذابها في الماء وأعطاهما لابنه كي يشرب منها ، ومكنه هذا من أن يصبح ثريا ، وأن يعرف لغة الحيوان . ويعرف هذا النوع من السحر (إذابة الورق في الماء) حتى الآن ، وعارسه كثير من السحرة .

كل ما يتعلق بالمنطق يعدل في جوهره . وهناك علاقة بين السحر والدين ؛ إذ «لا يوجد دين بدون سحر ، كما لا يوجد سحر لا يشتمل على قدر ولوضيل من الدين»^(٣٦) . وكثيرا ما تضرب جذور الحكايات عميقا في الماضي حتى تصل إلى الأفكار الدينية أو البدائية . وما يتبع من المعتقدات يصبح حكاية شعبية^(٣٧) . وتمتلك الحكايات في الواقع بالأفكار الدينية .

١ - التطهير بالماء : في حكاية مصرية ، يغسل مرجان ، العبد الأسود ، في نبع ، ويخرج أبيض اللون . هذا الرمز لأنفاس في الماء كأداة للتطهير تجلده في المسيحية :

«إن الأنفاس في مياه التعميد يوازي دفن المسيح (...) وهو يرمز إلى أن الرجل يموت من خلال تطهيره في الماء .

ثم يولد مطهرا متجددا ، تماما مثل المسيح الذي قام من قبره»^(٣٨).

وفي القرن الثالث عشر ، كان تمثال السيدة العذراء والقديسين أو الصليب يغسل في الماء لجلب المطر ولتقلب على الجفاف . واستمرت هذه العادة الكاثوليكية بالرغم من معارضة الكنيسة حتى القرن التاسع عشر أو العشرين . وكان الفراعنة يرمون فناء جميلة صغيرة في النيل ، كل عام ، ليرضوه فيمن الرخاء في البلاد . ومنذ حلول الإسلام حتى يومنا هذا يستبدل بالفتاة تمثال يسمى «حروس النيل» .

٢ - القسم تحت الشجرة : كثيرا ما يتم في الحكايات ، لقاء البطل والأميرة الجميلة وعودهما تحت شجرة . ففي منطقة الفرنش كوتنييه «يتم القسم تحت شجرة البلوط المزروعة ، المكونة من شجرتين قديمتين متاخمتي الفروع ، يتحد جلعاهما

(٣٥) هذا الخط بين الدين والسحر يتكرر باليوناني . وهو وإن كان يقرر إمكانية تماص الدين والسحر والعلم في حياة البشرية منذ القدم حتى العصر الحديث ، فإنه يجعل لكل من الدين والسحر والعلم وظيفة مستقلة في حياة الجماعة . أما أن ما يتبع من المعتقدات يصبح حكاية شعبية فإن المقصود بهذه المعتقدات هو المعتقدات الميتافيزيقية على وجه التحديد . لهذا أقم التحريم (الضرب) .

المليحة بالشعب فهي الأغنياء الجشعون الذين لا يرضيهم شيء .

والرويا الثانية التي وآها لوزيرك في العالم الآخر هي :
كلاب مكيكة بسلاسل حديدية ، يريد بعضها أن يفتك ببعض الآخر . وقد فسر له الملاك ذلك بقوله : «إنهم الأشرار الذين لا يعملون شيئا سوى النباح والعقر» . أما الرويا الثالثة فهي صهرج ملىء بالاء . والرابعة بحر من اللهب ، أواجه من الشهب . أما الخامسة والأخيرة فكانت قصرا . والصهرج هو بتر الجحيم ، وبحر اللهب هو المطهر ، أما القصر فهو الفردوس . وفي هذا العالم الخيالي العلوي المليء بالجاذبية كان لوزيرك يستمع إلى «موسيقى عذبة ، ويرى طيوراً ريشها متغير الألوان» .

وفي الحكاية المصرية تختلف الرؤى : فقد رأى البطل أولا رجلا يصعد شجرة ، ثم يتحرك دون توقف ، أكلًا الثمرات الجيدة والرديئة معا ؛ وهو عزرائيل الذي يقبض أرواح الأشرار والأنياس معا . ثم رأى بعد ذلك رجلا مملأ دونه ، ثم يسكب في أرض خضراء ، في حين يسكب ماء قليلا في الأرض الجدياء . إنه ليس إلا الملاك الموكل بالرزق ، يمنح كل واحد نصيبه . وأخيرا رأى أناسا يشدون حبال كل واحد في اتجاه . إنهم الناس في هذه الحياة التي يتكالبون عليها «كل واحد يريد الغنيمة له وحده» .

الحقارة :

لتفسير الجانب غير الواقعي من الحكاية ، نستطيع إما أن نرجعه إلى أسباب معروفة ، بأن نصف بالخيال الحوادث غير المألوفة ، أو أن نعرف بوجود الحارق للطبيعة .

إن الشعب قد خلق في الحكايات علما رائعا مليئا بالسحر ، بعيدا عن حقائق الحياة ، وألغى الروابط الزمنية والحواجز الجغرافية ، كما نفي الظلم والحاجة . فالبطل يظل دائما منتصرا لأنه يمثل آمال الشعب وطموحه .

والحقارة هي عالم «الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير» ، أو هي «التصورات الرهيبة» التي تتعارض مع «مجموعة القوانين التي تحكم العالم الخارجي ، الموضوعي ، أو تحكم سلسلة تصوراتنا الذاتية» (٢٧) .

والحقارة رفض للمنطق ؛ فالإنسان الذي كره العقل ، يعود إلى تلقائية الطبيعة . حقا إن الحاجات غير العقلية أو غير المنطقية يشعر بها الرجل البدائي والطفل . يستطيع البالغ التحكم فيها وقتلها ولكنها تظهر في الأحلام ، وتوعدنا عنها الحكايات .

وتسحرنا الحكايات وتحوز إعجابنا لأنها تصلنا بعالم العقلية البدائية ، عالم المستحيل؛ فند سماع الحكايات «تصل نزعاتنا المكنونة إلى الأراضي المفقودة ، ولا نخضع بذلك أبدا لمطالب العقل - لأنها لحظة استرخاء» .

ويعتقد كثير من الناس في تعدد الأرواح ؛ فالإنسان يمتلك بالإضافة إلى روحه روحا أخرى يطلق عليها «روح الأشرار» ، تتجسد في حيوان مفترس أو في شجرة . وهي ظاهرة معروفة في علم النفس ؛ أن تشبه شخص ما لشعوريا بشخص آخر أو بشيء آخر (٢٨) . والأشجار في الحكايات (كشجرة الليمون أو البرتقال) تثمر ثمرات جميلةات .

وتحتفظ الحكاية الشعبية بفكرة أخرى لدائرة الإنسان - النبات ؛ وهي تتضمن أكل فاكهة ما لاكتساب الحصوية (الرجل الذي ولدبتا) . وفي أوروبا «عند ولادة ولي العهد ترزع شجرة زيزفون» (٢٩) . وعند الفرس ، يأكل الحاقط رمانة قبل الزواج . وقد ولدت هذه العادة من معتقد شعبي لعند كثير من الشعوب بأن من يأكل بعض الفواكه (كالنفاخ ، والمان) ... يكتسب الحصوية . وفي اليونان يرمل المتقدم للزواج فاكهة إلى خطيبته (٣٠) . ويتشتر وهذا المضمون الفولكلوري للإنسان - النبات كل الانتشار . ومسمى العبريون الأطفال غير الشرعيين «أطفال الأعشاب» ، ويطلق عليهم الرومان «أطفال الورد» (٣١) .

وفي مصر الفرعونية تشبه الموت بأوزوريس ، مما يسمح بشئ الإنسان «مصيرا كمصير الزرع ؛ ففسمه ينبت كما تنبت البذور» (٣٢) .

إن الاعتقاد في حياة الإنسان بعد الموت ، سببه رفض فكرة الاحتفاء النهائي والنام للإنسان . ولأنه لا يعرف كيف يتفجع بجماته الموقنة يتنى حياة أخرى أبدية . ولهذا احتفظ المصريون القدماء بأجساد موتاهم . وفي الحكايات نجد أن المكان الذي دفنت فيه جثة حيوان ارتفعت فيه شجرة خيالية لتلعب دور الحامي والمطم نفسه .

٧ - العالم الآخر والحين إلى الجنة : فقد الإنسان بعد خروجه من الجنة الملود والحرية والتلقائية . وتحتفظ الحكايات بذكريات مرحلة الحياة الفردوسية ، حيث كانت السعادة في تناول يده ، وكان السلام سائدا . وهذا الحين إلى الجنة مائل في حكاية «الرجل إلى العالم الآخر» . وفي الرواية الفرنسية تبع Louizik الأعرج زوج أخته الملاك ورأى خمس رؤى ؛ الأولى :

ريف واسع مكشوف والحقول التي على يسار الطريق مليئة بالشعب ، وبالرغم من ذلك فإن البقرات التي تأكله هزيلة هزالا ينير الشفلة . أما الحقول التي على اليمين فهي - على العكس من ذلك - مجدية ؛ وبالرغم من ذلك كانت مليئة ببقرات سيان وجميلة .

إن البقرات السيان في الحقول المجدية هي الفقراء الذين عاشوا على القليل دون أي شكوى . أما البقرة الهزيلة في الحقول

لباسا جيدا ، ولم يأكل طعاما جيدا ، فإنه يهرب من يؤسه عن طريق الأحلام . ويتيح له الحكاية الوسيلة للتسرية عن نفسه . بل الانتقام .

وتلعب الخرافة دورا تعويشيا ، وفوظيفة الخيال فيها نجد أصلها في « التزاع الدائم الذي يعارض رغبات القلب مع الوسائل التي نمتلكها لتحقيقها »^(٨) . وتحقق الحكاية الحاجة إلى إعادة صنع الحياة في ظروف مثالية أجمل من الظروف الحقيقية . وتسرى الحكاية في « أعاق عقولنا ، حيث مملكة اللاشعور »^(٩) ، ويجد فيها كل منا حلوله الخاصة ، بالتفكير فيها يتركه النص من أثر على نفوسنا وعلى صراعاتنا الداخلية .

ولا تصف الحكاية العالم كما هو ، ولا ترجع إلى العالم الخارجي ، ولكنها تصور المشاعر الداخلية للفرد .

إن الحكاية الشعبية غنية بالعناصر المتعلقة بالخرافة ، والخرافة للطبيعة ، والخيالية ؛ وهي تختص بالشعور بأنها لا تعكس عالم الأحلام ولكنها تقترح نوعا من القوانين الطبيعية . فن يقدم العون للحيوان أو للضفءاء يجد من يساعده . إن مساعدة القوى الخارقة للطبيعة ضرورية ، ولكن يجب أن يمتاز المرء اختبارات في سبيل الحصول عليها .

ليس هذا إذن هو العالم الواقعي المليء باليؤس والألم ، ولكنه الحلم بعالم أكثر مثالية وأكثر عدالة .

وباختصار فإن الحكاية الشعبية تتحد فيها زعتان متناقضتان : إحداها ميل إلى الخرافة ، والأخرى حب كل ما هو واقعي وطبيعي . وإبتداء من حوادث واقعية بسيطة تنطلق الحكاية إلى حوادث خيالية . فالخرافة تبدأ بـ « وكان ياما كان » ... ، ثم تنقلنا في رحلة خرافية تترك فيها العنان لخيالنا . وفي نهاية الحكاية تعود إلى الواقع البعيد عن السحر ، إلى العالم الواقعي ، فيعلن الراوي « ترك تراك » انتهت حكايتي^(١٠) .

وتبعد الحكاية أبة مصادفة ، وتعطى الإجابة قبل السؤال ، والوسيلة قبل الغاية . والبطل يتلقى المساعدة قبل أن يواجه الموقف الصعب .

ويتفوق البطل على الطبيعة بقدراته (تكوينه الجسماني والعقل والأخلاق) وقوته (فهو يملك الوسائل والمواهب الخارقة للطبيعة) وإرادته (فهو يعمل على إنجاز المهات الصعبة أو الشاقة) .

ولا يعرف الأشخاص حواجز اجتماعية أو زمنية بينهم ، فالبطل يجوب الأماكن ، ويتزوج ابنة الملك . والأيام إلى السنين والقرن لا حساب لها ، ويختلط عالم الأحياء بعالم الموتى ، وتحدث الحيوانات ، وتنسب إلى النباتات حياة مماثلة لحياتنا ، وتحقق الأماني بمجرد التفكير فيها ، وتخطط فكرة الفرد والنوع ، ويلقى المنطق والسببية . إن الأشياء التي تكون مصدرا للقلق في الحياة لا تكون كذلك في الحكاية . وفيها يتحقق غير الممكن ، فتعطى الروح للجاد ، وتحقق المهات المستحيلة ، وكذلك الرغبات والأماني ، ويتم الحصول على قوى خارقة للطبيعة ، وينتج كل ألم جسدي أو معنوي .

وتخلق الحكاية عالما الخاص ، وهو عالم مثالي تتحقق فيه رغبات الإنسان دون الشعور بأي تعب . وهذا ليس إلا رد فعل للألم الناتج عن العمل الشاق الذي ينبغي عليه أن يقوم به .

والحكاية الشعبية لعبة مسلية يقوم بها الخيال ، فهي تغير من شكل الأشياء وطبيعتها فتمسخ أو تصغر عناصرها ، دون أي اهتمام بأن تكون قابلة للتصديق . وكل فن الحكاية يكن في الترفيه من أجل التسلية ؛ فأحداها لا تقع في أيامنا هذه ، ولا يصلحها الراوي ولا المستمعون ، ولكنهم يقضون بها وقتهم ، ويتزورون بها عن متاعب الحياة .

ولأن الفرد من الشعب لم تكن له طفولة سعيدة ، ولم يلبس

الهوامش :

- (٨) الحكاية الفرنسية :
Le Garçon de cher la Bûcheronne et les trois Œufs du Diable.
- (٩) الحكاية الفرنسية :
L'Amour des trois oranges.
- (١٠) الحكاية الفرنسية :
La Petite Annette.
- (١١) الحكاية الفرنسية :
La Renarde.
- (١٢) Bachelard, La Terre et les Rêveries du repos, Corti, 1963, p. 291.
- (١٣) الحكاية المصرية : « القولة » .
- (١٤) Mircéa Eliade, Traité d'histoire des religions, Payot, 1933, 263.
- (١٥) Paul Schillot, Notes sur le culte des arbres, revue des traditions (19)
Populaire, 1899, XIV, p. 490.
- (١) Marthe-Robert, Roman des Origines et Origine du Roman.
- (٢) Bernard Grasset, 1972, pp. 101-102.
- (٣) Bruno Bettelheim, la psychanalyse des Contes de fées, Robert Laffont, 1976, p. 52.
- (٤) Marthe-Robert, op. cit., pp. 101-102.
- (٥) الحكاية الفرنسية :
la Renarde.
- (٦) الحكاية الفرنسية :
L'Amour des trois oranges.
- (٧) الحكاية الفرنسية :
Courbaume.
- (٨) Ibid.

- ibid., p. 39. (٢٥)
- B. Bettelheim, op. cit., p. 16. (٢٦)
- B. Bettelheim, op. cit., p. 199. (٢٧)
- André Jolles, Les Formes Simples, Seuil, 1972, p. 194. (٢٨)
- S. Freud, Totem et Tabou, p. 186. (٢٩)
- C. L. Straus, La Pensée Sauvage, Plon, 1962, p. 21. (٣٠)
- C. Levi Strauss, op. cit., p. 293. (٣١)
- ibid., p. 174. (٣٢)
- Revue des traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 438. (٣٣)
- Moïse اسم مناء الذي وأخذ من الماء. (٣٤)
- Loeffler Delachaux, Marguerite, op. cit., p. 123. (٣٥)
- Revue des Traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 33. (٣٦)
- Mircea Eliade, op. cit., p. 30. (٣٧)
- Jung, Essai d'Exploration de l'inconscient, Gonthier, 1965, pp. 26-27. (٣٨)
- M. Eliade, op. cit., 264. (٣٩)
- E. Gaitier, La Pomme et la Fécondité, p. 70. (٤٠)
- Eliade, op. cit., p. 260. (٤١)
- H. Maubey, Essai Sur le Merveilleux, (cf. P. M. Schell, P. 36). (٤٢)
- Marc Soriano, Les Contes de Perrault, Gallimard 1908, p. 464. (٤٣)
- B. Bettelheim op. cit., p. 87. (٤٤)
- (٥٥) عبارة يهسي بها الراوي الفرنسي حكاياته ؛ ويجد لها مقابلاً في الحكايات المصرية : (توتة توتة غطست الحفودة ، حفرة ولا ملوتة .
- Ibid, p. 452. (٤٦)
- Ibid, p. 455. (٤٧)
- Schillat, op. cit., p. 452. (٤٨)
- الحكاية المصرية : والأخوان . (٤٩)
- Bruno Bettelheim, op. cit., pp. 126. (٥٠)
- Loeffler-Delachaux, Marguerite, Le Symbolisme des Contes de fées. (٥١)
- L'Archipel 949, p. 190. (٥٢)
- G. Bachard, l'enseignement des Rêves, J. Corti, 1963, p. 47. (٥٣)
- الحكاية الفرنسية : (٥٤)
- Le Gargon de chez la Bûcheronne. (٥٥)
- Mircea Eliade, Traité D'histoire des Religions, p. 172. (٥٦)
- الحكاية الفرنسية : (٥٧)
- L'Amour des Trois Oranges. (٥٨)
- Ibid. (٥٩)
- Ibid. (٦٠)
- Mircea Eliade, Le Mythe de L'Eternel Retour, Gallimard, 1969, p. 58. (٦١)
58. (٦٢)
- S. Freud, Totem et Tabou, p. 186. (٦٣)
- الحكاية الفرنسية : (٦٤)
- La Renarde. (٦٥)
- Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20. (٦٦)
- Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20. (٦٧)
- Ibid., p. 170. (٦٨)
- Ibid. (٦٩)



تراث جماعة الديوان النقدي

أصوله ومصادره

قراءة مقارنة

إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١) تعود البدايات الأولى لحركة الشعر العربي الحديث إلى تلك الحقبة المبكرة التي أخذت فيها القوى الوطنية في كثير من الأقطار العربية تستيقظ من سباتها الطويل لتقاوم الاستعمار التركي ، وتمهد - بعد صراع طويل ومرير - لانحساره نهائيا عن العالم العربي ، فيدخل بعد ذلك في العصر الحديث . وقد كانت هذه الحقبة من الاستعمار التركي من أكثر الحقب التاريخية التي عاشها العالم العربي ظلاما وتحلفا ، فقد حال هذا الاستعمار بينه وبين تراثه اللغوي والأدبي والاجتماعي من ناحية ، وعمل على طمس شخصيته العربية ، وأجهاض قوى الفرد الذاتية وطموحاته الإبداعية ، من ناحية أخرى ، بما أخذ يفرضه من أفكار ومبادئ ، وعملته من ظلم ووعب بين المعارضين لسياسته من الوطنيين ، على نحو جعل من الوطن العربي من أذناه إلى أقصاه سجنًا كبيرًا تحول أسواره العالية بينه وبين ما كان يحدث في العالم الأوربي من تطور سريع وحاسم ، أدى إلى تغيير وجه الحياة فيه تغييرًا كاملاً وجسماً . ومن هنا نستطيع أن نفهم أهمية هذه الحقبة التي تلت خروج تركيا من العالم العربي ، فقد أدى ذلك إلى تحقيق أمرين لها خطرها في تطوره الحديث :

الأول : الضات العرب إلى ما فهم ، واستلهم هذا الماضي في تغيير والفهم ، وتأكيد شخصيتهم العربية التي غابت زما طويلا . والثاني : الانفتاح على العواالم الأوربية التي ظلت أبوابها مغلقة في وجوههم طوال سنوات الاحتلال التركي ، فقد عمدت الدول الأوربية التي كانت قد حققت تطورا حضاريا كبيرا ، صناعيا وقائليا ، إلى انقسام الأقطار العربية في أعقاب الحرب العالمية الأولى بوصفها من أملاك الدولة العثمانية المهزومة ، أو الرجل المريض كما كانوا يسمونها . وهكذا خرج العالم العربي من استعمار ليقع في استعمار آخر !

ينحوض ، ولا يزال ، معارك أخرى متنوعة ، سياسية وحضارية ، نستطيع تلخيص آثارها ، من الناحية الفنية والموضوعية ، في اتجاهين عامين متلازمين ، غالبا على حركة الشعر الحديث في سائر يبيئاته العربية ، هما :

اتجاه التقليد ، ونريد به هذا التيار الشعري الذي حرص أنصاره على محاكاة القدم في لحنه وصوره وموسيقاه ، محاكاة

وليس من غايتنا هنا أن نرصد حركات الاستعمار الأوربي ووسائله في إيقاع أقطار العالم العربي المتخلفة في شباكه ، وإحكام قبضته عليه ، ولكن غايتنا أن نرصد الآثار التي خلفها هذا الصراع السياسي والحضاري على حركة الشعر العربي الحديث ، التي قلنا إن بداياته الأولى قد واكبت حركات الترد على الحكم التركي ، حتى إذا ما سقط هذا الحكم رأيناه

بلغت ، عند بعض الشعراء ، حد الانحذاء الكامل لقصائده من في بعض الأحيان .

وأما التجديد ، وهو هذا التطور الذي أعاد يجد على الشعر العربي الحديث ، منذ بدأ العرب يتصلون ، بطريق أو آخر ، بالعالم الأوروبية الحديثة ، ويتعرفون ثقافتها وظروف حياتها الاجتماعية والحضارية . ويحتاج ، لفهم طبيعة التيار التقليدي ، أن نلم بالأسباب التي أدت الى نشأته واستمراره حتى الآن ، وغلبته في بعض البيئات العربية على تيار التجديد . ويمكننا إيجاز هذه الأسباب في ملاحظة مهمة سبقت الإشارة إليها ، هي ارتباط حركة الشعر الحديث بأحداث العالم العربي وصراعاته الطويلة مع الاستعمار التركي والعربي ، وما فرضه على الشعب العربي من تخلف . فاما الاستعمار التركي فقد حال ، زما ، بين العرب وتراسلهم للغوى والأذى - كما قلنا - وأما الاستعمار الغربي فقد خاض العرب معه تجربة حضارية جديدة ، تلتخص في أنهم اكتشفوا من خلال ما استعمله من أسلحة حديثة في حروبه معهم ، أن بينهم وبينه مسافة حضارية واسعة وخطيرة ، في مقدورها أن تهزم شخصيتهم العربية كما هزمت قواتهم العسكرية . ومن ثم فقد تما في نفوسهم حب التراث ، فصدوا إلى إحيائه وتمكله ومحاكاته ، ليستعيدوا عن طريقه شخصيتهم العربية من ناحية ، وليجعلوا منه نقطة بدء صالحة للتطور ، وعاصبا يولون به من غزو الحضارة الأوروبية الحديثة ، وما تؤدي إليه من عسر على شخصيتهم العربية التي استردوها من ناحية أخرى .^(١)

ولكن هذا الحرص والتسخر لم يحولا ، بالطبع ، دون قيام صلة وثيقة بين الحضارة الأوروبية الوافدة والتراث العربي المسترد ، فقد وجد المثقفون العرب في الآداب الأوروبية ألوانا جديدة من الشعر والتراث تخلف كثيرا عن تراثهم القديم ، كما وجدوا في مذاهبها الفنية وإنتاجاتها الفكرية الخلفة ، خاصة الرومانسية ، ما يتجاوب مع عراطفهم الوطنية ، ويشع للتعبير عن مشاعرهم الذاتية ، التي أخلت تنمو وتتضخم في مواجهة الأحداث والغيورات التي أخذت تجد على البيئات العربية الخلفة بعد انفتاحها على العالم الخارجي ، على نحو مهد لنشأة تيار من التجديد ينظم سائر الأشكال الأدبية من شعر ومسرح وقصة ، فضلا عن النقد .

يستطيع الدارس على هذا الأساس أن يميز في تاريخ الشعر العربي الحديث بين مرحلتين متكاملتين ، هما : مرحلة التقليد ، ومرحلة التجديد ، وهما مرحلتان انتقلت فيها حركة هذا الشعر من مجرد احتذاء القديم ومحاكاته وتطويره ، إلى تجديد الصيغة الشعرية تجديدا يحس شأن مقوماتها اللغوية والتصويرية والموسيقية ، ويخلق منها شعرا جديدا بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح .

ومن المعروف أن شعر شوقي وما قام حوله من نقد ، ينتميان من التاحيتين التاريخية والفنية ، إلى المرحلة الأولى من حياة الشعر العربي الحديث ، أعني مرحلة التقليد ، وهو ما يفرض علينا ، التزاما بالمنهج الصحيح ، أن نقصر حديثنا في هذه المقالة على دراسة هذا التيار وما يتصل به من إحياء وتطوير ، مرجعين الحديث عن تيار الشعر الجديد إلى مناسبة أخرى .

وفيما يتصل بتيار التقليد ، فقد انظلمته ثلاثة اتجاهات فنية متعاقبة ، فرضتها طبيعة الأحداث التي مرت بها الأمة العربية في ذلك الطور من تاريخها الحديث ، وطبيعة الصلة الوثيقة التي قلنا إنها نشأت بين الفن الشعري وموجات الصراع السياسي والاجتماعي والحضاري ، هي : اتجاه الاحتذاء ، الذي يشمل في «استمارة» القصائد القديمة وإعادة صياغتها ، كما يشمل في «محاكاة» نوع بعينه من الصيغ الفنية التي غلبت على شعر العصور العباسية للطفة والمتأخرة ، بكل ما كان يفتقها من تشبيبات مستهلكة ، وجناس متكلف ، وصور شعرية مبتذلة ، في إطار من «شعر المناسبات» و «الإخوانيات» ، يخلو من كل أثر للوجدان الذاتي للشاعر .

والإتجاه الثاني هو ، ما يسميه النقاد اصطلاحا ب «عودة الذاتية»^(٢) إلى الشعر بعد أن غابت زمنا طويلا . وكانت هذه العودة لإدلائ بدخول الشعر العربي إلى العصر الحديث ، واحتذائه إلى الصيغة الصحيحة لإحياء التراث القديم ، وتعميد الطريق أمامه لتحقيق نوع من «حضور الذات» في قصائده ، في داخل هذا الإطار التقليدي المحافظ على الأصول القديمة .

أما الإتجاه الثالث ، فهو إتجاه تطوري ، نجح شعراؤه في نقل الحركة الشعرية نقلة فنية وموضوعية جديدة ، استمدوا أكثر مقوماتها من تراث «الحركة الرومانسية» الغربية في جانبه التقدي والشعري . ومعنى ذلك أن التيار التقليدي ، بما ينطوي عليه في المراحل المختلفة ، من احتذاء للقديم ، وعودة للذاتية ، ومحاكاة للشعر الرومانسي في الغرب ، ليس في الحقيقة سوى حركة فنية واحدة متخلقة ، نستطيع بالمفهوم التقدي الصحيح أن نسميها جميعا «حركة إحياء للقديم» . وآية ذلك أن هذه الإتجاهات الثلاثة ظلت بدرجات متفاوتة ، مغلصة للإطار الشعري القديم ، حتى في تلك التمازج الشعرية المتطورة التي راد فيها أصحباها موضوعات جديدة ، وأقاموا بناءها الفني على أصول تأثروا بها من تراث الحركة الرومانسية في الأدب الإنجليزي خاصة ، على نحو ما سوف نرى . كما أن هذه الإتجاهات لاتزال ، على الرغم من هذا الزمن الطويل الذي قطعت حركة الشعر الحديث ، تعيش جنباً إلى جنب في صيغة شعرية تقليدية يتصالح فيها القديم مع الجديد تصالحا غريبا ومثيرا !

إلى هذا التيار التقليدي ينتمي شعر أحمد شوقي ، وينطوي ، لذلك ، على خصائصه ومقوماته الفنية والموضوعية ، من احتذاء ومحاكاة ، ومن ذاتية ورومانسية ، في

والتحلدى الحضارى ، والاستعارة الجديد ، والنقطة المفاجئة . إلى ما أدت إليه من امتزاج الأدب بالسياسة امتزاجا جعل من الأدب العربى الحديث فى أجناسه المختلفة شعرا ونثرا ، نتاجا يستمد أغراضه وموضوعاته ومعانيه من الأحداث السياسية والاجتماعية ، والصراعات والثورات التى انبثقت منها . وفى عبارة أخرى جعل من الأدب العربى الحديث مرآة تنعكس على صفحاتها الصافية صور هذه التحديثات التى كان المجتمع العربى ولا يزال يواجهها فى العصر الحديث ، على اختلافها وتنوعها ، ولعل فى هذا ما يفسر انتباه جيل أحمد شوقى من الشعراء والنقاد والكتاب ، إلى الأحزاب السياسية المعروفة فى ذلك الوقت ، والترامهم بالدفاع عن آرائها ومواقفها من الأحداث الجارية ، وهو ما كانت له آثار عميقة على تشكيل أدواقهم الفنية ومقاييسهم النقدية ، خاصة فى صورتها التطبيقية ، على نحو ما تشخصه الحركة النقدية التى ثارت حول شعر شوقى بخاصة وغيره من شعراء التقليد بعامه .

(٢) النقد التطويرى

ولقد رفع لواء الحملة على شعر شوقى وغيره من «المقلدين» طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا فى تاريخ النقد العربى الحديث بـ «أصحاب الديوان» . وقد أقاموا حملتهم تلك على دعمتين ، نقدية وإبداعية : فأما الدعاية النقدية فتتلخص فى محاولتهم تقديم رؤية جديدة للفن الشعرى ، وطاقفه ومقوماته الفنية ، استمدوا أصولها من الآداب الغربية فى شكلها النقدى والإبداعى ، فى مراحل بينها من مراحل تطورها ، أهمها المرحلة «الكلاسيكية» . وأما الدعاية الإبداعية فتتلخص فى حرص «أصحاب الديوان» على «عكاكة» شعر الحركة الرومانسية ، فيما كانوا ينظمونه من قصائد ، فى جانبها اللغوى والموضوعى من ناحية ، واثرائها بالمشاعر اللبانية والصادقة من ناحية أخرى ، يريدون بذلك أن يقابلوا بين أشعارهم وأشعار شوقى ، ليؤيدوا عن طريق هذه المقابلة آراءهم فى تحلف صيغته الفنية وتقليداتها .

وفىما يتصل بالرؤية النقدية الجديدة للشعر فيمكننا التماسها فى نوعين من الكتابات النقدية التى نشرتها هذه الجماعة على مدى عشرين عاما أو يزيد : الأولى : نقد نظرى غايته بناء نظرية جديدة متكاملة فى نقد الشعر وروصد مقوماته الفنية والحالية ؛ والثانية : نقد تطبيقي فى شكل دراسات تحليلية لقصائد ودواوين من الشعر العربى القديم والحديث . ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدي فى شكله ، تفاوتوا واضحا بين الآراء النظرية والنتائج التطبيقية من ناحية ، كما يلاحظ تفاوتوا بين عناصره ومقاييسه التى يغطى فيها القديم بالجديد اختلاطا واسعا من ناحية أخرى ، على نحو يميلنا على الوقوف عند كل نوع على حدة ، حتى يتيسر لنا الكشف عن أصوله ومصادره ، وتقوم هذه الحركة النقدية تقريبا موضوعيا محايدا . وسوف نتخذ إلى هذا الكشف والتقوم

صيغة شعرية مركبة من القديم والجديد ، على نحو يميل من هذا الشعر فى صيغته تلك صورة جامعة لما حققه التيار التقليدى من تطور ، كما جعل منه هدفا موضوعيا للدعوى النقدية المختلفة التى صاحبت حركة الشعر الحديث فى مراحلها الأولى ، تلك الدعوى التى اختلفت بين تمجيد القديم والدعوة إلى تقليده ، وإثارة الجديد والسعى إلى محاكاته ... وهى دعوى اتخذت شكل «معارك نقدية» حادة بين أنصار القديم وأنصار الحديث على نحو ما كان يحدث فى فترات التحول الحاصلة فى تاريخ الشعر العربى القديم . وقد برزت من بين هؤلاء وأولئك طائفتان من النقاد الذين يسخرسون بكتاباتهم النقدية والإبداعية هذا الاتجاه أو ذاك ، فحمل لواء الدعوة إلى التجديد طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا فى تاريخ النقد العربى الحديث بأصحاب «الديوان» ، كما حمل لواء الدعوة إلى تمجيد القديم وتقليده طائفة أخرى من الشعراء والكتاب الذين كانوا يؤثرون . يحكم ثقافتهم التقليدية ، إحياء القديم وتقليده . ومعنى ذلك أن دراسة الحركة النقدية التى قامت حول شعر شوقى كفيلة بتشخيص طبيعة الصراع العنيف حول القديم والجديد فى هذه المرحلة الحاصلة من حياة الشعر العربى الحديث ، وروصد مقومات هذا الشعر الفنية فى صيغته الجديدة التى يعيش فيها القديم المأثور مع الجديد الوافد جنباً إلى جنب ، حتى فى أكثر التناحز الشعرية حدثة ، وأبعدها تطورا ، على نحو ماسوف نرى .^{٣٧}

ونقتضى منا دراسة هذه الحركة النقدية ان تقدم بين يديها ملاحظات ، أو فلقل ثلاثة مخططات ، نعتقد أنها ضرورية لفهم هذه الحركة على وجهها الصحيح ، وتقوم أثرها فى تطور الشعر الحديث تقويعا دقيقا بعيدا عن الإسراف والجمالة . وأولى هذه الملاحظات أن العرب قد دخلوا إلى العصر الحديث من أبواب الأحداث السياسية ، بمعنى أن هذه النقطة لم تكن نتيجة تطورات حضارية طبيعية حققها المجتمعات العربية المختلفة التى ظلت قرونا ترزح تحت نير الاستعمار الأجنبي ، وتعالى من التفرق والتخلف ، وإنما كانت «نقطة سياسية» ، وضعت هذه المجتمعات فى مواجهة العصر الحديث بكل ما حققه من تطور حضارى فى الحياة والفن والعلم ، بعد سقوط الخلافة التركية . والثانية ، أن هذه المواجهة الحضارية قد اقترنت بمواجهات عسكرية كما قلنا ، تتمثل فى محاولات هؤلاء المستعمرين الجدد من الأوروبيين اقتسام تركة الرجل المريض كما أشرنا من قبل . وتتلخص الملاحظة الثالثة فى أنه إذا كانت «النقطة السياسية» وليدة صراعات طويلة المدى بين الأتراك والقوى الوطنية فى سائر أقطار العالم العربى ، فإن النقطة الحضارية والمواجهة العسكرية بين العرب وأوروبا كانت نقلة ومواجهة مفاجئتين ، وضعتا المجتمعات العربية وجهها لوجه أمام محمد حضارى وخطر استعماري ، ليس لهم بهما عهد من قبل .

وكان لابد أن يؤدى هذا كله : الأحداث السياسية ،

بمحبها غيره ، لما يمتاز به أدبه من مزية ، ويتسم به من سمة ، لأنه إنسان له ذوق وخالصة وهم وتجربة وخلق وعادة ، لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها «^(١)» .

ومها يمكن من حقيقة هذه المشابة وأسبابها ، فقد أثارت شكوكا نقدية عميقة حول أصالة فكر هذه الجماعة بعمامة ، وأخذ بعضهم من بعض خاصة^(٢) . ولقد كانت محاولة أصحاب الديوان تحديد مفهوم جديد للشعر هي المنطلق الذي انطلقوا منه إلى تحليل المفاهيم الجديدة لتناصره الأخرى . ولدينا من كتابات هؤلاء النقاد ، مما يعكس مفهومهم للشعر ، نصوص كثيرة أوقاها عاجلة في مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكرى الذى طبعه في سنة ١٩١٣ بعنوان : «الشعر ومزايده» جاء فيها :^(٣)

«ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح فتتلقاه العقول في سماع كلالها وضروها ، فلو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن في حياة الناس . إن الشعر حقيقة الحقائق وللب اللباب والجواهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول . وهو ترجان النفس ، والتناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيها بحس به أو تدلجى بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب ، وكل شيء في هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء» .

«وقد يخالف الشعر الحقيقة في صورته ، ولكن الحق الأصيل منه لا يتعداها ، ولا يخالف روحه ، روحها ، لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت في النفس واحتواء الحسن . والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى ، إن هو إلا وحي يوحى

«والشعر وحده كفيل بأن يدي لنا الأشياء في الصورة التي ترصدها خواطرها ، وتأنس بها أرواحنا ، لأنه ناسج الصور ، وخالع الأجسام على المعاني النفسية ، وهو سلطان مترع في عرش النفس ، يخلق الخلال على كل سائجة تمثل بين يديه ، ويفض الطرف عن كل مالا يجب النظر إليه»

«والشعر لا تنحصر مزته في الفكاهة العاجلة والترفيه عن الحواطر ... ولا في تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات ، ولكنه بين الأمة أيضا في حياتها المادية والسياسية وإن لم ترد فيه كلمة عن الاقتصاد والاجتماع ، فاعنا موضوعاته وأبوابه مظهر» من مظاهر الشعور النفساني ، ولن تنعجب

طريق العودة إلى النصوص الأصلية ، نستنتجها ونرصد من خلالها عناصر هذه النظرة الجديدة ، أو قل نحاول تأليفها في بناء يلم شتاها ، وييسر لنا أمر النظر فيها .

وقد توزعت نصوص النقد النظرى بين مقالات كثيرة نشرها العقاد والمازنى وشكرى ، تناول هذا العنصر أو ذاك من عناصر الشعر ، ومقدمات لدواوينهم الشعرية ، واعترافات تنحو منحى الترجمة الذاتية ، وتقدم - لذلك - تفسيرات ثرية لبواعث هذا الاتجاه النقدي أو ذاك وأصوله العربية والأجنبية . وقد كان العقاد أكثر هؤلاء النقاد الشعراء إلحاحا على هذا الاتجاه النظرى ، وأشدهم حاسة لإداعته بين القراء ، والانتصار لجادته ضد معارضي من دعاة التقليد وعشاق التراث القديم ، بحيث يصعب على الدارس أن يلم إلما كاملا بترائه من المقالات والأحاديث والدراسات والمقدمات في هذه الدراسة المركزة . ومن ثم فسوف نعتد على آرائه أولا ، في «بناء» هذه النظرية الجديدة ، على أن نلم ، بين حين وآخر ، بأقوال صاحبيه كلما دعت الحاجة إلى استكمال هذه الفكرة أو تلك ، كما سوف نعود إلى الاختيار من هذا التراث النقدي اختيارا خاصا غايته تشخيص هذا الاتجاه وبيان أصوله القديمة والحديثة ، دون رصده في صورته المفصلة .

وقد تناول العقاد وصاحبيه في هذا السيل من الكتابات النظرية عناصر متنوعة من الفن الشعري ، كثر الجدل حولها قديما وحديثا ، وهي عناصر وردت متفرقة في هذه الكتابات ، وانقطعت ، لذلك ، الصلة بين بعضها وبعض إلا قليلا ، على نحو يجعل منها مجرد أفكار نقدية لا تؤدى بالضرورة إلى بناء نظرية جديدة في الشعر ونقده ، ولكنها تصلح - على الرغم من ذلك - لأن تقيم منها بناء متكامل حين نضم بعضها إلى بعض ، يعكس بطريق أو آخر ، ما أخذ يحد على الذوق الأدبي في مصر من تطور منذ أوائل القرن العشرين . ويتنظم هذا البناء النقدي ثلاثة عناصر أساسية ، تنطوي في داخلها على عناصر أخرى ، هي : ماهية الشعر وما يتصل به من قضايا الإبداع الفني ، كالتعليق والصنعة والذاتية والخيال ، والشكل وما يتألف منه من عناصر اللغة والصور والموسيقى والأوزان ، والمضمون وما ينطوي عليه من قضايا للفنى الشعري وموضوعات القصائد . ويلاحظ تارئ هذا التراث على كثرة نصوصه وتنوع مناسباته أنه تسرى فيه عند هؤلاء النقاد الثلاثة روح واحدة ، ويتنظم خيط فكري راسم واحد ، على نحو يجعل من هذه الكتابات نسحا يشبه بعضها بعضا ، وتخلو أو تكاد كما هو جدير بأن يميز ناقدنا من آخر ، مما افتقت المصادر التي كانوا يأخذون منها ، والمدارس النقدية التي يدينون لفلسفتها ، وهو ما يناقض الفلسفة النقدية التي صدرت عنها هذه الجماعة ، والتي تلخص فيها يطلعون عليه «شعر الشخصية» أو «أدب النفس المتأزجة» ، يريدون به الأدب الذى يعبر لنا فيه صاحبه «عن الدنيا كما يحسها هو لا كما

والصدق في الترجمة عن النفس، والكشف عن
دخيلتها، أبلغ في التأثير وأجمع، والأصل في
الشعر وسائر الفنون الأدبية على اختلافها وتباين
مراتبها وغاياتها، النظر بمناء الشامل المحيط ...
وهو يحل محل الملم فوق الحياة، ويرغمه أن يحس
ما يرى وأن يرى ما يحس، وأن يتخيل ما يعلم
وأن ما يتخيل، وهو يحل القبح جمالا، ويزيد
الجمال نصرة وجمالا، ويفجر في النفس يتابع
الأمن والفرح والسرور والألم..... ١

«... وليس بشعر مالم يعبر عن عاطفة أو
يثيرها....» وما أن العاطفة تحتاج إلى لغة حارة تمر
عنها، فقد استخدمت المحسنات البلاغية، لكن
هذه المحسنات صارت مرذولة بالصنعة والفكلف
أما عند شعراء الطبع فثاقى عفوا، وتكاد لا
تحس؛ فهي جميلة الواقع معبرة تعبيراً صادقا عن
العاطفة.... ٢

«... وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في
الشرح، والإحاطة في التبيين، ولكن الأصل فيه
أن تترك كل شيء للحيال...» (٣)

وتعكس هذه النصوص القليلة، حين يضم بعضها إلى
بعض، مفهومنا بعينه للشعر، أخذ يلور في كتابات هؤلاء
النقاد دورانا واسما يلخصه وصف النقاد للشعر بأنه «صناعة
توليد العواطف بواسطة الكلام» والشاعر هو كائن عارف
بأساليب توليدها بهذه الوسيلة... وهي صناعة فنية هائلة
النقاد الشعراء، تقوم على أصول ثلاثة هي: العاطفة والتأويل
والذوق، وتنطوي على عناصر أخرى فرعية تكملها وتفسرها من
اللغة والأسلوب والأغراض والموضوعات والصور وغير ذلك من
المتنفس الفنية والموضوعية التي ألحقت هذه الجماعة في الحديث
عنها فيما خلفته من دراسات ومقالات.

وليست هذه الأصول والمتنفس جديدة في ذاتها، أو خاصة
بنقد الجماعة وحدها، ولكنها أصول وعناصر عامة يتروى ذكرها
في سائر المذاهب النقدية الأوربية المعروفة، من الكلاسيكية
إلى الرومانسية والرمزية والواقعية والفنية وغيرها من مذاهب نقد
الشعر، التي تتعاقب عليها الفكر النقدي منذ أفلاطون وأرسطو
وهوراس حتى العصر الحديث، ومن ثمة فإن محاولة تفسير هذا
المفهوم للشعر وتكوينه ورده إلى مصادره لا تتحقق إلا بمراجعة
معاني هذه المتنفس التي تولده كما تتجلى لنا من خلال تراث هذه
الجماعة النقدي، في شكلية التنظير والتطبيق.

ونستطيع أن ندخل إلى هذه المحاولة من التفسير والتكوين من
طريق بعض الملاحظات العامة التالية:

(١) أن هذه الجماعة قد حرصت في تفسيرها لمعاني هذه
الأصول والمتنفس على إضفاء صبغة «الصدق» عليها وقياسها

حركة في النفس بغير أثر ظاهر في العالم
الخارجي..... ٤

«ولمّا شاعر كان واسع الخيال، قوى
التشخيص، فهو أقرب إلى الإفرنج في بيانه،
وأشبه بالأرئين في مزاجه، وإن كان عربيا أو
مصريا، ولا سيما إذا جمع بين سعة الخيال وسعة
الاطلاع على آداب الغربيين».

١ وقد أطلنا الاقتباس من هذه المقدمة لأنها في رأيها وليقة
نقدية احتشد فيها العقاد لتقديم نموذج شعري جديد لواحد من
أعضاء الجماعة التي حملت عبء الدعوة إلى تطوير الشعر العربي
وتحريره من أسر القديم. وتردد هذه الآراء بشكل أو بآخر،
في كتابات العقاد الأخرى (٥)، كما تردت في كتابات شكري
والمازني. فيذهب شكري إلى تعريف الشعر تعريفا «عاطفيا» في
قوله (٦):

«لشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعاني
الشعرية، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر
استطاعته. وينبغي له أن يعود نفسه على البحث
عن كل عاطفة من عواطف قلبه، وكل دافع من
دوافع نفسه؛ لأن قلب الشاعر مرآة الكون، فيه
يصر كل عاطفة جميلة شريفة فاضلة، أو قبيحة
مرذولة رضية..... ٧

«ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره لا حياة
فيه، فإن حياة الشعر في الإثارة عن حركات تلك
العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وتجلاله
من جلالها؛ ومن كان سقيم الذوق أتى شعره
كالجنين ناقص الحلقة. والشاعر رسول الطبيعة،
ترسله مزودا بالثغرات، كي يصقل بها النفوس
ويحركها ويزيدها نورا ونارا؛ فعضد الشاعر في
عظم إحساسه بالحياة، وفي صدق السريّة الذي
هو سبب إحساسه بالحياة..... ٨»

ولا يختلف مفهوم المازني لطبيعة الشعر وخصائصه عن
مفهوم صاحبيه، فقد ألح مثلها على عناصر بعضها من مقوماته
الفنية حين صد إلى تأكيد دور العاطفة والخيال والهمّاج والصدق
في صناعة الشعر، في كلام كثير نجترى منه هذه الإشارات
الدالة التي تنفي عن غيرها منه (٩):

«ما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشأ في
نفسه، ويصرّفها في فكره، وينتجى بها قلبه،
ويراجع بها عقله. والمعاني لها في كل ساعة
تجديد، وفي كل لحظة تردد وتوليد والكلام يفتح
بعضه بعضا، وكلما اتسع الناس في الدنيا اتسعت
المعاني كذلك».

فالحال الذي لا يرى أو لا يرى الأمور إلا على عكس ما ينبغي أن تكون عليه ، آفة وعيب ، وليس بقدره ورجحان !

وقد أتى شوق إلا أن يفرغ جميع نقائصه في رواية قبيحة

ودعنا من عيوبه التي تعنيه فلا شأن لنا بها في هذا المقام ، وإنما نعتبر بمسأله في الرواية من قلب هذا الإنسان بين الناس ، وتحليفه للتقيض والتقيض ، فأما الشعب فهو يتعلم بما لا يضير ذوى النفوذ من دعاء وصخب ! وأما ذوى النفوذ فهو يتعلمهم بما يسرهم ويرحمهم حين يسمعون مثل قوله (في المسرحية) : «مولاي ! إن الوفد في ارتباك»

ويقول المازني في مقال بعنوان «صنم الألاعيب» ، مهاجماً شخص شكري وفنه في كلام كثير يجترئ منه هذه الفقرات القصيرة التي تشخص هذا الروح العلواني الذي كان يصنع نقده بهامة وبقدر العقاد بحاجته :

«شكري صنم ولا كالأصنام ، ألفت به يد القدر العابثة في ركن غرب على ساحل المم ، صنم تمثل فيه سخرية الله المرة وبهكم وأرستقايز النساء ، مبدع الكائنات المضحكة .

..... قد ركب شكري الجهل فتكلف مالا يحسن ، أراد أن يكون شاعراً وكاتباً من الطراز الأول ، وطن أن الاجتهاد يفي غناه الاستعداد ، فلا هو بلغ أية درجة مما طمع ، ولا هو أتى على خطفه الوازع وقناعته بمسور العيش ومزلة الله ، وحال لبسه إياها !

ولما كان السقم في الكلام مرده السقم في الذهن ، فستبدأ نقداً بالدليل الضمني المستخلص من كتاباته على اتجاه ذهنه ، ثم نقب ببيان الفساد الذي اكتسقت به دواوينه ، ونقمت الكلام بتقصي سرقاته وإغاراته على شعراء العرب والغرب جميعاً ... !

(٣) ولم تقصر هذه الهجاء زرعها التعليمية على محاولة إرساء أصول ومبادئ جديدة لصناعة الشعر ، إنما اتسعت بها لتستوعب وظائف الشعر في الحياة . ويطول بنا الأمر إذا رحنا نحصى أقوال هذا الناقد ذاك حول هذه الوظيفة أو تلك ، فقد تأثرت هنا وهناك في كتاباتهم النقدية والإبداعية ، مثل أقوالهم عن أي عصر آخر من عناصر الأدب والشعر التي عرضوا لها . ولكننا نستطيع ، على الرغم من ذلك ، أن نحدد طبيعة هذه الوظيفة بأنها وظيفة مزدوجة ، نفعية ، فهم يرون للشعر وظيفة اجتماعية وخلقية ... كما يرون له وظيفة جالية ، وهي وظائف قد

بمقاييسه . وقد كان العقاد أكثرهم إلحاحاً على «عنصر الصدق» في كتاباته ، وعلى الرغم من أنه لم يتحدث عن مفهومه للصدق في الأدب حديثاً مباشراً ومفصلاً ، فإن إشارات الكثرة ، المباشرة وغير المباشرة ، إلى هذا المقياس التقدي يمكن - إذا ما جمعت وضم بعضها إلى بعض - أن تلقى ضوءاً على مفهومه لكثير الصدق ووظيفته في الأدب وبهامة والشعر بمخاصة ، فهو يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان ، ويراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوثق من الصلة بين الوجدان والصدق وبين شخصية الشاعر ونفسيته وظروف البيئة الخاصة والعامة من حوله ، وبين هذه العناصر جميعاً ولغة الشعر وأساليبه وصوره ومعانيه^(١١) . وفي عبارة مختصرة ، إن الصدق الذي يحرص هذه الهجاء على أن تسير الفن الشعري بمساره على حد تبير العقاد ، هو صدق الشاعر والمواقف والمواقف واللغة ، والمعاني والصور والأساليب والحال ، إنه ببساطة «العصرية والجدة» ، ذلك الهاجس الذي كان يورق هجاءه الديوان على نحو ما تشخصه كتاباتهم النقدية والإبداعية .

(٢) ولقد كان إيمان هذه الهجاء العميق بمبادئها ، واقتناعها بانحطاط النتاج الشعري في بيتات «المقلدين» ، سبباً في غلبة نزعة عدوانية على نقدها ، تنحج إلى هدم التيار التقليدي وتفويضه من ناحية ، وسيادة نزعة تعليمية متعالية ، تسعى إلى فرض مبادئهم «النقدية الجديدة» فرضاً على أذواق المبدعين والمقلدين ، وغرسها في عقولهم ، من ناحية أخرى . وقد تجلت هذه النزعة العدوانية والتعليمية أكثر ما تجلت في كتابات العقاد عن شوقي ، وكتابات المازني عن شكري . وعلى الرغم من أننا سوف نعود إلى مناقشة هذه النزعة النقدية المزججة وتوحيها ، فإننا ننقل هنا بعض فقرات من كتابات العقاد والمازني ، تشخص هذا الاتجاه ، وتكشف إلى أي مدى تحرر أصحابه من قيود الحيزية والموضوعية ، لينطلقوا على سجاياهم في مهاجمة الشعراء «المقلدين» في أشخاصهم وعقائدهم وأخلاقهم وفهم الشعري ، والإدلال على القراء بشقايتهم ومعارفهم ، وهدايتهم إلى الدوق الشعري الصحيح ! فالعقاد يقول في خطبته حليته عن رواية قبيح التي نظمها المرحوم أحمد شوقي (١٢):

«وقد يحسن أن نحتم النقد بهذا الموقف الذي ختمت به الرواية ، فطلعت الذين يتركون شعر شوقي من غرواه الأدب يطمون الآن ماذا ينقصه من أداة الشاعر التخييل المبكر ، فيملون مترلة الشعر الرفيع ، ويفقهون أنه مركب ليس بالسهل ، وصناعة لا تنفي فيها الطلاوة والنموعة في الصياغة ، فهذه قدرة تكسب بالمرأة الطويلة ، وتبدو طبقة الملكات الآلية والصناعات الفنية . أما الشعر الرفيع فهو الحلق والابتكار والقدرة على تصوير الحياة في صورتها السليمة بلا تشويه ،

«مرآة الكون» فيه يصير كل عاطفة: جليلة شريفة فاضلة، أو قبيحة مرفولة وضيعة...»، ويكون تعبيراً حين ينقل هذه الأحاسيس الفردية والإنسانية إلى إشعاع في صور صادقة - ولغة قادرة على التأثير والإعلاء.

ولقد قامت حول وظيفة الذات والموضوع في الأدب الإبداعي مناقشات خصبة، اتخذت فيها المذاهب الأدبية المختلفة من المرأة والمصباح ومزين دالين على هذه الوظيفة أو تلك، على نحو ما نجد في الرومانسية بخاصة وغيرها من المذاهب التي قامت على انقراضها بعمامة، وهو تراث نقدي، لا أقل أنا قادرون على الغوص فيه في هذه المناسبة التي تخصصها لدراسة نقد هذه الجماعة^(١٤).

(٤) ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدي، خصوصاً ما كتبه الأستاذ العقاد منه، أنه ينحس منحى هيرياً خالصاً، وأن الآراء الواردة فيه قد صيغت في لغة منطقية مشربة بروح فلسفي، وهو ما كانت له آثاره في إنزال هذه الآراء النقدية منزلة الحقائق الثابتة في نفس القارئ العادي وعقله، كما كانت له آثاره في إيهام كثير من المثقفين بمجدتها وصحتها، فهو يقول، مثلاً، محمداً ما يمينه بشعر «الشخصية» الذي أخذ يلج عليه في كتاباته، متخللاً منه نموذجاً فنياً عالياً للشعر المتطور على نحو ما كان يفهمه ويدعو إليه^(١٥).

وليس هذا لبشر النفس المتنازلة ولا بشعر النفس «الحاصة» إذا أردنا أن نضيّق معنى الامتياز. وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات غلاً أو رخص على هذا التسويم!

والفرق بينه وبين شعر «الشخصية» أن الشخصية تطييك الطبيعة كما تحسها هي لا كما تتقلها بالسباع والمجاورة من أفواه الآخرين. وهذه هي الطبيعة وعليها زيادة جديدة، تطلبا أبداً، لأن الحياة والفن على حد سواء، موكلان بطلب «الفرد» أو التفرّد الحادث، أو موكلان بطلب «الخصوص» والامتياز لتعظيمه وتثيته، والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص، وامتياز بعد امتياز. وأقرب ما نخل به لذلك زارع يستتب صنوف الآثار ليتنبأ منها «المميز» في صفة من الصفات المطلوبة، فإذا عثر بالثرة الواحدة التي وصل فيها إلى غرضه، قومها وحلها بشرات الأفلنة من الثمرات الشائقة عند غيرها، لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأنر بالطلب والإقبال، ويضغ على ثمرات الشيع والعموم! وهكذا «الشخصية» المتنازلة في عالم الشعر أو عالم الحياة عامة: هي

حرصوا على تحديدها من خلال منظورين متقابلين: إنساني عام وذاتي فردي!

وقد أوردنا فيما مضى شواهد من نقد هذه الجماعة كافية لتشخيص طبيعة هذه الوظيفة الزوجية للشعر، واضطرابها بين الذاتية والموضوعية، ولكننا - مع ذلك - لا نريد أن يعرى مبحثنا هذا من نص آخر طريف للأستاذ العقاد نشره بعنوان «معراج الشعر»، يلخص فيه هذا المنظور المزدوج إلى وظيفة الفن الشعري، بين الإنسانية العامة والذاتية الخاصة، فيقول محمداً مقاييس الشعر الصحيح^(١٦):

«... أما هذه المقاييس فهي في جملة ثلاث: ألخصها فيما يلي:

فأولها: أن الشعر قيمة إنسانية، وليس بقية لسانية؛ لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان، فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة، فإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزايها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه، لكنه إذا ساء في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة، كما نرى في ترجمة «فترجيرالد» لرباعيات الحيايم.....

وثانيها: أن القصيدة بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد؛ فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه، ولا نحس منه ثم تغيراً في قصد الشاعر ومناه.

وثالثها: أن الشعر تعبير، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس بدي سليفة إنسانية؛ فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير...»

وواضح أن العقاد يحدد وظيفة الشعر من خلال تحديده لطبيعته الفنية، وخصائص ما يقره، إذا صح فهمنا لهذا النص، أنه يرى في الفن الشعري صيغة تجمع بين الذاتية والموضوعية من جهة، ويرى في الشاعر ذاتاً تجمع بين الفردية والإنسانية من جهة أخرى. وتفسير ذلك: حين ترجم رأيه في وظيفة الشعر إلى لغة نقدية حديثة، أن العقاد يرى في الشاعر والشعر شيئاً واحداً، موضوعاً وتعبيراً في آن واحد! وفي صارة أخرى إذا أردنا مزيداً من الفهم والتفسير، أن الشعر يكون «تعبيراً» حين تنعكس على مرآة الصافية حواطف الشاعر وأحاسيسه الفردية والإنسانية؛ ويكون «موضوعاً» حين يرى قرائه فيه ذات الشاعر، أو على حد تعبير العقاد، «شخصية» صادقة لصاحبه! أما الشاعر فيكون موضوعاً حين يكون قلبه

يضيف إلى هذه الأفكار المتناثرة في كتاباتهم جديداً ، ولا يغير من هذه الحقيقة شيئاً .

وإذا رحنا نتبع أصول هذه الأفكار النقدية ونكشف عن مصداقها القديمة والحديثة ، ألقيناها تتوزع في نوعين من الكتابات : الأولى ، قديمة : كلاسيكية وعربية . والأخرى ، حديثة ، عربية وأجنبية :

أ - أما المصادر القديمة فيمكننا تقاسم المصادر الكلاسيكية منها في كتابات جيلين هما على وجه التحديد جيل الرواد من فلاسفة اليونان والرومان ، وهم : أفلاطون وأرسطو وهوراس ، وجيل الكلاسيكيين الأوربيين الذين تلقوا هذا التراث الكلاسيكي وشرحوه وقتنوه وقاموا بالترام أصوله وقواعده في الشعر والمسرح والنقد . وإلى كتابات هذين الجيلين تعود أصول هذه النزعة الكلاسيكية الغالبة على تراث هذه الجماعة النقدي ، وهي نزعة وإن كانت تتراءى لنا من خلال صياغتها العربية في صورة مختلفة بسبب فقدانها لبعض خصائصها المميزة ، فإن التأمل فيها لا يلبث أن يكشف أن هذا الاختلاف ظاهري ، وأن هناك ما يصلها بأصولها التي انحدرت منها . وتستطيع تلخيص المظاهر الكلاسيكية المشتركة بين تراث جماعة الديوان وتراث الكلاسيكيين النقدي في ثلاثة أصول عامة ، يطوى كل منها على عناصر أخرى فنية وموضوعية ، هي : النزعة العقلية ، والنزعة التعليمية (أو الخلقية) ، والطبيعة البشرية .

وفيما يتصل بالعقل فقد جعل الكلاسيكيون له مكانة عظيمة في آدابهم ، وركزوا إليه كل شيء تقريباً يتصل بالعملية الإبداعية ، من التقرير والتفسير وسر أغوار النفس الإنسانية ، إلى تهذيب الانفعالات وتحليلها من كل ما هو زائف وكاذب ، وتنظيمها تنظيمًا خاصاً . وليس العقل الكلاسيكي عقلًا تجريدياً خالصاً ، ولكنه عقل تحليلي ، يمزج فيه الفكر بالمشاعر امتزاجاً متوازناً . وقد جعل ذلك من العقل « رقيباً » صارماً على الخيال ، والمواطف ، والوصف . وقد عبر الكلاسيكيون عن هذه « الرقابة » تيميزاً طريفاً ، فأروا في الأدب عربية « هي عربية الخيال » يجرها فرس جموح هو الانفعال ، ويتولاها حوذي صادم هو العقل ^(١٧) ! رمزا على سيادة العقل وتحكمه في الصناعة الفنية ؛ وهما سيادة وتحكم كانت لها آثارهما المشتملة في انفصال الصورة في الأدب الكلاسيكي عن نشاط الخيال ، وجنوحها ، بسبب ذلك ، إلى المحاكاة الصادقة ، واعتبار « الطبيعة نموذجاً للفن ومعاياراً له ، وإن أكملها الفن بوسائله . فالفن يمثل الطبيعة ويزودها وبهجتها ، ومن ثم فإن سر عظيمة الشعر وقوته في صدق الشاعر يصدق بتمثله للتجربة أو مماناته لها بنفسه ، على نحو ما يرى أرسطو وهوراس ^(١٨) »

وقد كان أرسطو اقدم النقاد الكلاسيكيين الذين ألحوا على الوظيفة التعليمية والخلقية للأدب ، أولاً ، من خلال الصلة

عندنا وعند الحياة التي أنشأتها أقوم من جميع المشابهات الشائعات ، وإن كن جميعاً مطبوعات غير مقلدات ولا زائفات ؛

ومثل المقاد لشعر الشخصية بأبيات يتزاعا من قصيدة طويلة للمتنبي ، فيقول :

« ... وسوء الظن بالناس شعور يخامر جميع المجرمين المحتكين ، الذين عركوا الزمان وخبروا تقلبات القلوب ، وتدفوا إلى خبايا السرائر ؛ ولكن المتنبي وحده هو الذي يقول حين يسمي الظن بالناس :

ومن عرف الأيام معرفتي بها
وبالناس روى ربحه غير راحم !
فليس بمرحوم إذا ظفروا به
ولا في الردى الجارى عليهم بآثم !

وهو كلام طبيعة لا زيف فيها ، بل هو كلام تجريب لا شك فيه ، ولكنه تجريب المتنبي خاصة دون سائر المطبوعين وسائر المجرمين ، لأنه الرجل المغامر الطواف الذي عاش في زمان الدول الدائلة والمطامع الفادرة ، ولقي الناس في ميدان الشج والربص والمخاطلة ، وتعود أن « يتفلسف » في توسيع أخلاقه بفلسفة « الطبع » لا بفلسفة الأخلاق ولا بفلسفة العرف ولا بفلسفة الدين »

وهذه أفكار نقدية ، على الرغم من نزعتها الفلسفية والعلمية ، وصياغتها المنطقية الباردة ، لا تقترب كثيراً من النقد بمفهومه الدقيق ، الذي يتوخى تفسير النصوص الأدبية والكشف عن مقوماتها الفنية وتقومها في ذاتها . وهي أفكار ، مع ذلك ، لا يستطيع القارئ فهمها وتقومها تقوياً صحيحاً إلا حين يجردها من نزعتها الفلسفية وصياغتها المنطقية ، وينتج عنها الفروض المسببة التي تقوم عليها ، والقياس المنطقي « المفضل » في بعض الأحيان .

ولمنا نستطيع الآن ، في ضوء ماقدّمناه من تلخيص لآراء جماعة الديوان في الشعر ومقوماته ومقاييس نقده ، وما سجلناه على ذلك الفكر النقدي من ملاحظات عامة ، أن نقرر بوضوح أننا لسنا بإزاء نظرية متكاملة في مفهوم الشعر ونقده ، ولكننا بإزاء أفكار وآراء نقدية عامة ، وليدة قراءات متنوعة في الأدب والنقد ، جرت على أقلام هذه الجماعة في مناسبات مختلفة ، وشقينا في جميعها من معاناتها من الكتب والمقالات والأحاديث . ذلك أنهم لم يعنوا بتوضيح « نظريتهم » في دراسة مستقلة ، على كثرة ما خلّفوه من دراسات ومؤلفات ، إلا المازني الذي ألف كتاباً في « الشعر : غاياته ووسائله » ، لا

مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية ^(١١) . وواضح أن أرسطو لا يقصد بالطبيعة التي يستحق على الشعراء محاكاتها ، العالم المادى الذى يقع خارج النفس الإنسانية ، ولكن الطبيعة التي يقصدها هي طبيعة النفس الإنسانية بما تنطوى عليه من غرائر ومشاعر وأحاسيس بشرية وإنسانية عامة . وتعتبر الشاعر عن الطبيعة الإنسانية يقضى منه خيرة عميقة مخصصة لها ، وهي خيرة يجب أن تحمكه من «انتخاب الجوهرى ، وإسقاط المظهرى» .

وقد كان لجهد أرسطو فى التقين لفن الشعر أثره العميق فى وضوح أصول المذهب الكلاسيكى فى الأدب والنقد ، وهو مذهب قد أخذ فى أوبسا إبان عصر النهضة ضاع النقدى لفرواده أرسطو . على نحو خلق روحا فكريا وأدبيا عام لدى الأدباء ، والنقاد . يترجم إلى احترام التقاليد الأدبية القديمة والصلور عبا ، وهو ما جعل من الكلاسيكية أدب الضالعة بنق . على عكس المذهب الرومانسى الذى يعد أدب الثورة على التقاليد بنية تغييره .

وحين نترك المصادر الكلاسيكية الاوربية إلى المصادر العربية القديمة التي تأثر بها جماعة الديوان تأثرا واضحا فى تراثها النقدي ، نجد انفسنا فى مواجهة تراث أدبي آخر لا يقل «كلاسيكية» عن تراث أرسطو وهوراس ، وتراث غيرها من أدباء عصر النهضة ونفاذه . ونستطيع أن نخصر هذا التراث العربى فى مصدرين : الأول إبدائى ، يمثل فى تراث الشعراء القدماء من جاهليين وأمويين وعباسيين ، والثاني نقدي . تشخصه كتابات النقاد العرب المشهورين من أمثال الأملى والجرجاني وابن كتيبة . وابن رشيق . وابن طباطبغا وحازم القرطاجى ... وغير هؤلاء من البلاغيين واللغويين ونقاد الشعر المعروفين .

ومن الملاحظ ، فيما يتصل بالشعر العربى القديم ، وهو المصدر الأول ، أن جماعة الديوان قد استقت مثلها الأعلى فى الشعر الذى ظلت تنحى به وتدعو إليه فى كتاباتها المختلفة . من شركبار الشعراء العرب الذين شهروا فى تاريخ الحركة القديم ولعبوا . لهذا السبب أو غيره . دورا بارزا فى حركة التطور الشعرى على أيامهم . وفى عبارة مختصرة إن العقاد والمازى وشكرى - على عكس ما يشيع فى أوساط المثقفين عهم - قد اخذوا من الصيغة الشعرية القديمة ، لغة وأسلوبا وصورا وأوزانا ، إطارا ثابتا لقصائدهم الشعرية . طيس من قبيل المضادة . إذن ، أن يتفق هؤلاء النقاد الثلاثة على الإعجاب بشعر طائفة معينة من الشعراء القدماء من أمثال : ابن أبى ربيعة ، وجميل بئنة ، وكثير عزة ، وأبى نواس ، وبشار ، والمتننى ، والبحتري ، وأبى العلاء المعرى ، وغيرهم من الشعراء المشهورين . ويفردوا لدراسهم المقالات الكثيرة والكتب : فيكتب العقاد عن جميل بئنة وعمر بن أبى ربيعة ، وأبى الطيب المتننى وأبى نواس ... كما يكتب المازى عن بشار .

الوثيقة التي يقيمها بين الشعر وسائر الفنون الأخرى من الموسيقى والرسم والرقص والغناء ، فهو يرى أن هذه الفنون «لا تقتصر وظيفتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات ...» عن طريق المحاكاة التي تتخذ بالضرورة واحدا من طرق ثلاث : «أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع ، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون» ^(١٢) . وثانيا ، من خلال ما ينسبه إلى «المأساة والمهابة» من وظائف خلقية تبلغ ذروتها فيما يسميه Catarsis نتيجة ما تثير الأولى من مشاعر الحزن والرحمة فى النفوس ، والثانية من انفعالات الضحك والسرور !

ومن هذه الوظيفة الخلقية والتعليمية المزدوجة نبعث مبادئ التزم بها الكلاسيكيون التزاما صارما ، وتأثرت بها جماعة الديوان تأثرا واضحا ، يهتما منها ميدان هما : التزوع إلى الإنسان المطلق ، والتغور من كل ما يأنف منه الذوق العام . فهم يرون أن وراء كل فردى خاص ، إنسانى عام ، ومن ثم فلا تقع فى المسرحيات الكلاسيكية على نماذج بشرية خاصة أو شاذة ، ولكن على نماذج إنسانية عامة ؛ «فالبحيل الذى رصمه مولير ، مثلا ، لا يمثل ذاته ، بل كل بحيل آخر» فى أى بقعة من العالم يمكن أن يوجد فيها ؛ كما أن تجارب الحب فى الأدب الكلاسيكى ، تجارب إنسانية عامة ، تنفصل فيها الذات عن الموضوع ، فالذات تراقب وتتفعل وتعتبر ، ولكنها لا تخرج بالموضوع استراج الرومانسى الذى يصدر عن تجارب خاصة تجعل من أدبه أدبا ذاتيا منطلقا على مواقف وأحاسيس فردية . وفى اختصاصا إن «الكلاسيكيين» ينفرون بما ينفرون منه الذوق العام من الألفاظ النابية ، وصور الفتيك والتبتك ، ومغامرات اللذة فى تفاصيلها الواقعية ؛ فكل ما يحرص الذوق المهذب على كتمانهم يحكمه الفن ويأنف من ذكره ^(١٣) ولذلك خلت مسرحياتهم أو كادت من مشاهد العنف والقتل وسفك الدماء ، مستعيضين عنها بالإشارة والتلميح .

وينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو فى «المحاكاة» ، أى تمثيل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيا طابع الضرورة أو طابع الاحتمال فى تولد بعضها من بعض ^(١٤) . - ولذلك يجب على الشاعر ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا ... وأن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التي يرتها ؛ فبهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولايند عنه شئ مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب ^(١٥) . ويقرر أرسطو وأن أقدر الشعراء تعبيرا عن الإعجاب أولئك الذين تملكهم المواقف . وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه ، ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين فطرة ، أو من شأن ذوى المواقف الجياشة ؛ فالأولون أكثر تهيؤا للتكلم

وابن الرومي ، والمني ، ويكتب شكرى عن البحرى ،
والشريف الرضى ، وابن الرومي ، وأبى عام ... وغتار من
هذه الدراسات فترتين قصيرتين تشخصان هذا الولوج بالشعر
العرفى القديم ، الأول من مقال طويل للأستاذ عبد الرحمن
شكرى فى «ابن الرومي الشاعر المنصور» :^(٢٧)

«وأبدع منها وأعظم قصيدته التى مطلعها :

يا ضارب المثل للزخرف مهرابا
وعندى أن هذه القصيدة من أعظم وأجل
قصائده ، وكل متخجات من شعره لا تشملها تعد
ناقصة ، وفيها بحث على مغالبة النفس لطباع
الشعر ، وعلى تنمية طابع الحيرة . وقد بلغت قوة
التصوير عند ابن الرومي مبلغا جعله يصور الطبيعة
وكأثما من الأحياء ، ووجعا كان ولوعه بذلك أكثر
من ولوع شعراء العربية الذين كانوا يجرّدون من
الجماد أشخاصا ، فيخاطبون الليل أو السرى أو
الرياح أو النجوم أو الريح أو الأطلال أو الفراق ،
فيجلّونها ويحدثهم . وهذه الصفة من قبيل تلك
الصفة فى ابن الرومي ، وإن كان إحساسه بحياة
الطبيعة أعم وأشبه بطريقة الشعراء الأريين .
وليس شبه ابن الرومي بالشعراء الأريين مقصورا
على إحساسه بحياة الطبيعة وإشاعة المعنى فى أكثر
من بيت ، وتقصي أجزاء المعنى ، بل هو يشمل
أيضا تفضيلة فكاهة الصور الخيالية ومعانيها على
الفكاهة الفطرية والشكلية»

والثانية من مقال للأستاذ العقاد فى «مفسدة المنهى» ، جاء
فيه بآيات له فى الحكمة ثم حلق عليها بقوله :^(٢٨)

«... فأمل هذه الآيات ، ألا ترى أنه قد قرن
كل حكم فيها بسببه أو تفسيره ، وإقامة الدليل
الذى ينشأ الغرابة عنه ؟ ! أليس العقل هنا مساوقا
لطبع لتعريف حكمه وتسويغ نظره ، وتمحيص
المساعدة لطبيعة المسحة له ؟ فلهب المنهى فى
الحياة ثمرة التزاوج بين طبعه وعقله ، ونتيجة
القدرة على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها أو
مضمونها مضى تنضى به السليقة والذهن فى وقت
معا . وهذه هى صيغة المذهب التى تستبطن من
أقوال الشعراء ، وتحمل فى أطوارها حياة الشعر
والفلسفة التى تفتح لها مناظرة القلوب والعقول !

وقد حرصت جماعة الدويان فى كتاباتها تلك على أن يطلقوا
على الشعراء القدماء ألقابا وأوصافا ، على طريقة قدامى
الغويين . والعقاد العرب ، تشخص طبيعة الصناعة الشعرية
عندهم ، من مثل : أبو الطيب المنهى حكم الشعراء ،
والبحرئى أمير الصناعة ، وأبو تمام شيخ البيان ، كما حرصت

على ملاحظة التزعة العقلية فى صياغة المعانى ، والصدق فى
التصوير عن العواطف الواقعية فى تصوير ظواهر الطبيعة ، بوصفها
ظواهر مميزة تشخص المثل الشعرى الأعلى الذى يدعون إلى
تحقيقه ! ولا تحتاج إلى تأكيد هذه الحقيقة ، وهى أن الشعر
العرفى القديم «شعر تقاليد» بكل ما يعنيه هذا المصطلح من
معنى ، فقد واجهت حركات التجديد فيه مقاومة عنيفة من
النقاد واللغويين والبلغيين الذين اعتبروا كل أشكال التجديد ،
سواء فى المعانى والأغراض وأساليب المجاز ... خروجا على
تقاليد الشعر الموروثة ، وإهدارا لما يسمونه «عمود الشعر» ، أى
تلك المقومات الفنية التى انحدرت إليهم من تراث الجاهليين ،
وظلت - لذلك - حركات التجديد فى الشعر القديم محصورة
فى شكل بعينه هو ، من الناحية الموضوعية ، انفصال بعض
الأغراض عن غيرها فى القصيدة القديمة لتصبح موضوعات
لقصائد كاملة ، كالزلزل فى شكله العفيف والصريح ، ومن
الناحية المجازية والمعنوية ، اتخذ التجديد شكل توليد فى المعانى ،
وتعريف فى الصيغ البلاغية ، على نحو ما تشخصه أشعار
الأوميين والعباسيين .^(٢٩) وقد انتقلت هذه التقاليد ، لغة وأسلوبا
ومجازا ومعانى وأوزانا ، إلى شعر هذه الجماعة ، فقل الرغم من
إلحاحهم على «دعوى التجديد» ، وإسرافهم فى «العدوان
التقدي» على شعراء التقليد ، فقد التزموا فى نظم قصائدهم ،
بالصفة التقليدية التزاما مخلصا ، كما اتخذوا من مقوماتها الفنية
مقاييس نقدية يقيسون عليها شعر المقلدين فى دراساتهم التطبيقية
حول شوق خاصة وغيره من المعاصرين له من شعراء التيار
التقليدى عامة ، وهو ما سوف نخضعه بوقفه ثمانية فى تفسيرنا
لإنجاء هذه الجماعة الفنى على نحو ما يترأى لنا فى نتاجهم
الإبداعي من الشعر .

والنقد العرفى القديم ، وهو المصدر الثانى الذى طبع ذوق
هذه الجماعة الفنى بطابع «كلاسيكى» ، يتجلى بوضوح فى
مظهرين عامين : تفسيرهم لبعض القضايا الفنية التى أثاروها
حول الشعر ، كالطبع والصنعة ، والوحدة الصوتية ، والقديم
والحديث ، والتقليد والتجديد ، كما يتجلى فى نوعية المقاييس
النقدية التى صلدروا عنها فى دراسة شعر شوق وتقويمه من
الناحية الفنية .

وفيما يخص المظهر الأول ، أخصى تفسيرات هذه الجماعة
لقضايا الشعر الفنية ، فقد أفضنا فى الحديث عنها فى مقال
خصصناه لرصد «الأصول الكلاسيكية فى نقد الشعر عند
العقاد» خاصة وسجاعة الديوان عامة ، واتبنا فيه إلى نتائج
توصلنا إليها عن طريق المقابلة بين تفصيص من نقد هذه الجماعة
ونقد القدماء . ولا نظن أننا فى حاجة هنا إلى أن نعيد ما قرناه
هناك ، وهو أن هذه القضايا وإن اشتركت فى إنارتها ومعالجتها
سائر المذاهب النقدية فى الشرق والغرب ، فإن معالجة العقاد
والمازنى وشكرى لها ، قد نبعت من وجهة نظر عربية استمدوها

والتعرف على قضاياها الفنية واللغوية ، على هذا النحو الذى يتأى للشيخ الموصى . كان لابد لهم إذن من «حاج» حاذق إذا صح هذا التعبير ، يملوهم فى طرق الثقافة العربية القديمة المشبعة ، ويلهم على منهاجها . وكما قدم كتاب «الوسيلة الأدبية» التراث النقدى والشعرى القديم هؤلاء النقاد ، فقد قدم لهم فى الوقت نفسه تراث البارودى من الشعر ، من خلال القصائد التى اختارها منه للموصى بنقوه العربى السلم ، وبذلك هيا لهم هذا الكتاب قالة مزدوجة : معرفة التراث العربى القديم فى نماذجه المالية وتلقوه من ناحية ، والوعى بأهميته فى حركة التطور الشعرى على نحو ما تطله تجربة البارودى الإبداعية التى نقلها إليهم الموصى ، من ناحية أخرى !

(ب) أما المصادر الحديثة لهذا النقد النظرى فيمكن اقتباسها من مصدرين كما قلنا :

الأول ، كتابات المعاصرين لجماعة الديوان ، الذين اتصلوا ، بطريق أو بآخر ، بالثقافة الفرنسية التى انفتحت عليها البيئة المصرية والشامية فى تلك الحقبة المبكرة من حياتها الثقافية .

والثانى ، تراث الحركة الرومانسية ، من الشعر والنقد ، فى الأدب الإنجليزى خاصة .

ولا أظن أننا نجاوز الحقيقة حين نقرر أن الدعوة إلى تجديد الحياة الأدبية عامة ، وتحقيق العصرية للشعر العربى الحديث خاصة ، لم تكن مقصورة على البيئة المصرية وحدها ، أو أن «دعاة التجديد والعصرية» لم يظلوا صامتين إلى أن ظهرت «جماعة الديوان» فبهتت فى نفوسهم الإحساس بالحاجة إلى تغيير حياتنا ، وتجديد ثقافتنا ، وتخليصها من شوائب التقليد ، فأتبعوهم فى ذلك وترسموا عظامهم فيما كانوا ينادون به من آراء وليمعون من أفكار . فعل العكس من ادعاءات جماعة الديوان ومبانيات مناصريهم^(٣٨) ، كانت الحاجة إلى تجديد حياتنا الثقافية والأجتماعية والدينية ، وتنظيم صلاتنا بالحضارة الحديثة فى أشكالها المختلفة ، شعروا عاما بظلم نفوس المثقفين فى مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى ، التى كانت قد قطعت شوطا فى الاتصال بالأدب الغربى الحديثة ، كما كان يحدث فى سورية ولبنان ، وهو شعور أنتج فيضا من كتابات الصلحين والمجددين من رجال الفكر والأدب والدين ، قبل أن تظهر جماعة الديوان إلى الوجود وتتشرب شيئا من تقدمها وشعرها على القراء !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نرصد «حركات التجديد الكبرى» التى حمت بعض أقطار العالم العربى ، مكثفين هنا ، فبا يتصل بمصر ، بتسجيل هذه الحقيقة ، وهى أن الدعوة إلى التجديد قد بدأت فيها بداية مبكرة تعود إلى عصر محمد على ، مؤسس مصر الحديثة الذى كان يؤمن بأن تحقيق التطور الذى ينشده لن يتم إلا بتوثيق الصلة الحضارية بين مصر وغيرها من الأقطار الأوربية التى قطعت شوطا كبيرا فى التقدم العلمى

من تراث النقد العربى القديم^(٣٩) . فليس من قبيل المصادفة أن تتأهل آراء هؤلاء وأولئك إلا إذا كان ذلك افتاتل نتيجة نظر عميق فى تراث العرب القدماء من النقد . وما لنا نبعد ولدينا من اعتراضات اثنين من هذه الجماعة ما يبنى عن أية شهادة أخرى ؛ فالمازى يقول فى مقالة بعنوان «الأدب والحلوة» ، مجددا دور الكلب فى ثقافته وتناجه النقدى والإبداعى ، ناعيا على نفسه هذا الجانب التقليدى من ثقافته^(٤٠)

... ومن متناقضات ذلك العهد أى كنت من أعظم الكتاب تجمسا للدعوة إلى تحرير الأدب العربى من رقى التقليد ، وإن كنت أنا لا أعبون أن أكون نسخة محضرة لكل قديم من الآراء والمذاهب والإحساسات والحواليج والواقع أى لم أكن إلا كشكولا فيه غلط مضطرب غير متسق من الآراء المستمدة أو المولدة من هنا وهناك .. !

وكشف شكرى فى مقال نشره فى الرسالة عام ١٩٣٩ بصورة أوضح عن مصادر ثقافته العربية القديمة ، تلك التى كونت هذا الجانب التقليدى أو «الكلاسيكى» من نقده وفوقه^(٤١)

... وقد وجلت فى مكتبة أى كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ الموصى الكبير ، وكان فى الجزء الثانى من كتاب الوسيلة مجموعة صالحة من شعر الشعراء ، وكان به قصائد كثيرة للبارودى والشعراء الذين احتلى البارودى طريقتهم فى قصائده عظيمة ... وقد أفادنى الشيخ الموصى الكبير... فإذا كنت مدينا لأحد فانا مدين للشيخ الموصى الكبير بما أفادنى فى كتاب الوسيلة الأدبية ، ومدين للشعراء الذين اختار لهم

وهذا النوع من الإطراء الذى يضيفه عبد الرحمن شكرى على كتاب الوسيلة الأدبية ومؤلفه الشيخ الموصى ، له دلاله فيما نحن بصده من البحث عن المؤثرات القديمة فى نقد هذه الجماعة . وإذا ما عرفنا أن «الوسيلة الأدبية» ليس كتابا فى الأدب القديم وحده ، ولكنه كتاب فى الأدب والنقد وما يتصل بها من علوم البلاغة واللغة ... استطعنا أن نفهم مرمى إشارة شكرى إليه ، واحتفاله به ، واعتباره إياه مصدرا أصيلا من مصادر ثقافته ، وأن نترك قيمة هذا الكتاب وعظم تأثيره على هذا الجيل من الشعراء والكتاب والنقاد . فليس هناك من شك فى أن جماعة الديوان قد اتخذت منه هاديا إلى معرفة التراث العربى القديم ، شعرا ونقدا وبلاغة ، على ما يحدثنه شكرى فيما نقلناه عنه ، ولم تكن لهذه الجماعة فى مراحل نشأتها الثقافية المبكرة معرفة منظمة بالأدب العربى القديم ، سوى لما اكتشفت منابعه الثرة ، وتلقوا نصوصه ،

الصور والمعاني القديمة وتحريفها ، مما سبب في تسمية أشعارهم من هذا الجمل الفني الذي تشخصه أشعار الجاهليين . والثاني ، ففى ، قوامه للقبالة بين « انحطاط » الشعر العربى وترديه في هوة التقليد ، و « رقى » الشعر الأوربي وانطلاقه المستمر في طريق التطور الخلاقي ، متخذاً من هذه المقارنة سبباً إلى الدعوة لتحقيق صفة « العصرية » للشعر العربى عن طريق الانفتاح على الآداب الأوربية الحديثة ، والاستفادة مما حققته من تطورات فنية . ونقل هنا فقرات من هذه المقالة لترى كيف بدأت الدعوة إلى تطور الشعر قبل جماعة الديوان بوقت طويل : (٣٠)

« قال أبو نصر المقدسى : الشعر ديوان العرب ، ومعدن حكمتها ، وكثر أدبها ، وقيل النثر يتطاول تطاير الشرر ، والشعر يبقى بقاء النقش في الحجر »

وقال ياكوف الفيلسوف الإنكليزى : « حسبك شاهدا على خلود الشعراء العظام أنه مر على أشعار هوميروس ألفان وخمسين مائة عام ولم يفقد منها كلمة ولا حرف ، لكن كم من قصر وهيكمل وقلمة ومدينة أضى عليها الدهر في هذا الزمان الطويل ، وجعلها أثراً بعد عين . ولقد يتعذر علينا حفظ صورة قوروش ويصغر غيرهما من الملوك والعظماء ، ولكن الصور التي يصورها الذكاء ، والرسوم التي ترسمها القرائح ، ترسخ في بطون الأوراق آمنة من نكبات الدهر وكرور الأيام »

وللدهر مقام في النفوس وسحر في العقول ، ولقد اعترف له الجميع بهذه المزية في مشارق الأرض ومغاربها ، وفي قديم الأيام وحديثها ... قال السرجون بلوك : كم من مرة تنهكتا الأنتاب وتقلقتا الفموم فأنشأت أشعار هوميروس أو هوراس أو شكسبير أو ملثون ، ولا نكاد نقرأ صفحة منها حتى تنعش من أمنا غيوم الفموم ، ونحلل وجدد الأصحاب ، وتنشئ منا النفوس ، وتتجدد فيها القوى ، وتعود إلينا مهجة الحياة ولذتها . وقال عمر بن الخطاب : الشعر جزل من كلام العرب ، يسكن به الفيط ، وتنفط به الثائرة ، ويبلغ له القوم في تاجيمهم . وقال كلودج الكاتب الإنجليزى : الشعر سكن خاطرى ، وضاعف مسرائى ، وحسب إلى العزلة ، ورغبى في اكتشاف كل مقبلة وجمال فيها حولى »

« وقد كان شعراء العرب في الجاهلية يصفون ما يشاهدونه وما يشعرون به وصفاً طبعياً بليغاً خالياً من التكلف والتعقيد ، لا كأكثر المحدثين الذين يصفون الحجاز وهم في الشام ولم يخلوا

والنفاق . وقد أجبته ، لتحقيق هذه الغاية ، إلى إرسال البعثات المخصصة إلى فرنسا خاصة ، لتقل العلوم العسكرية التي كان يحسن مجاغتة إليها لتحقيق طموحاته في داخل مصر وخارجها . وقد أثرت سياسة إرساله البعثات : لا في تقل العلوم العسكرية وحدها ، ولكن في تهيئة الظروف لاحتكاك واتصال مستمرين بين الثقافة العربية التقليدية والثقافة الفرنسية المتطورة من ناحية ، ونحو الوعي الثقافي بقيمة الترجمة في ذاتها ، وأهميتها في تحقيق التطور الذي كانوا يتطلعون إليه من ناحية أخرى . فأنشئت إدارة للترجمة ، وأُسست مدرسة عالية لتخريج المتخصصين فيها . وقد ازداد الوعي بدور الثقافة العربية في التطور ، ودور الترجمة في نقلها ، بهد ظهور الصحافة التي جذبت إلى الكتابة فيها كثيراً من المثقفين المصريين وغيرهم من العرب الذين هاجروا إلى مصر وأقاموا فيها لأسباً أو لآخر ، على نحو مهد بحق لظهور حركة ثقافية وإصلاحية واسعة ، كانت لها آثار عميقة على الحياة الأدبية والفكرية والدينية والسياسية والاجتماعية ، على نحو ما نجد في كتابات الرواد من مقالات وكتب وترجمات . وهي كتابات ، خاصة ما كان ينشر منها في الصحف والمجلات ، يمكن حين يجمع وتدرس أن تكشف لنا ، في جانبها الأدبي ، عن حركة نقدية خصبة أقدم بكثير من حركة أصحاب الديوان ، كان أصحابها يزوجون بين مفرغهم الدقيقة بالثقافة العربية القديمة ، وأجلاهم الواسع على الثقافات الأوربية الحديثة ، التي أعلنوا يصدرون عن ترانها الأدبي والنقدى فيما كانوا يبعثونه من آراء ، ويثيرونه من قضايا ، حول الدعوة إلى تطور الأدب العربى الحديث. (٣١)

وعلى الرغم من أن تراث هذه الحركة النقدية الإصلاحية ، إذا صبح هذا الوصف ، لا يزال حياً في صفحات الصحف والمجلات الأدبية التي كانت تصدر في ذلك الوقت ، فإن ما لدينا من توصفها وهو قليل ، يمكن أن يشخص لنا طبيعة هذا التيار النقدي الذي انتظم البيت المصرية والشامية قبل ظهور جماعة الديوان ، وألقى بظلاله على الحركات الأدبية التي تعاقبت على هاتين البيتين ، ومن بينها حركة جماعة الديوان ، وجماعة أبولو ونستطيع في حدود هذا القليل أن نعيد غاية هذه الحركة النقدية في « البحث عن صيغة عصرية » للأدب العربى الحديث عامة والشعر منه خاصة ، ينخلص فيها من الطريقة القديمة بصورها وأصنافها ومعانيها وأغراضها ، وشكلها الموسيقى الريب كما يمثّل في وحدة الأوزان والقوافي وبناء القصائد الشعرية .

ومن هذه النصوص مقالة طويلة منشورة في المقطم (أول ديسمبر ١٩٩١) عنوانها : « الشعر والشعراء » يناقش فيها كاتنيا مشكلة البحث عن « صيغة عصرية » للشعر العربى الحديث عن طريقين : الأول ، تاريخي يربط تطور الشعر العربى القديم وانتقاله من الفنية إلى التقليدية على أيدي شعراء العصور المتأخرة الذين أسرفوا في استخدام الصيغ البلاغية وتوليدها ، وترديد

المالك القديمة الأثلية ، ممالك الكلدان وآشور وبابل ، بل ما أخلق الشاعر الشامي أن يسدل حجب النسيان على وجرة والمغيب وعنده عيون لبنان وبنائمه الشهيرة ... !

ويرد الأستاذ أسعد داغر ، في المقالة الثانية (فبراير ١٩٠٢) ، تخلف الشعر إلى تخلف اللغة العربية وعجزها ، في صورتها القديمة ، عن أن تمد الشاعر بالفردات القادرة على نقل أفكاره ومعانيه ، والتعبير عن عواطفه وتصوير أحاسيسه ؛ وهو يرى أن التهوؤ بهذه اللغة من شأنه أن يفتح أمام الشاعر طريق التطور ، فيقول ، مقارنا بين شعراء العرب وشعراء الإفرنج :

«... من السهل جدا أن تنجز على الشعراء ونكلفهم خلق القديم البالي والتزين بالجديد الطلي الأنيق ، ولكننا لا ندرى أى جراح دقية في صدورهم تنكأ بمثل هذا الاقتراح ، ولم يكن صديق النجيب بأول من أثار الخوازات ، ونفث الكلوم ، إذ قد سبقه كثيرون إلى ذلك ولم يجاؤوه في الانتقاد بلسان الرفق واللطف ، بل أشرعوا على الشعراء أسنة اللكر والوخز ، وأطلقوا نوحهم أعة المزمز والغمز ، حتى جعلوهم لرباح التهمك مهزاء ولسكاكين الأزدراء عزا.....»

..... فقد علمنا أن شعرا ليس كما ينبغي أن يكون ، وقلنا هذا للشعراء ، وهم مثلنا يريدون أن يجاؤوا شعراء الغرب ، وحاولوا ذلك مرات عديدة فأ استعصوا لذلك سييلا ، ولم يجدهم إقنان اللغات الأجنبية فيلأ .

..... ولماذا ؟ لأن اللغة لا تطاوعهم على ذلك . هذه هي الحقيقة ولا ينكرها إلا المكابر أو من كان ليس بشاعر . وتفصيل ذلك أن الشاعر الأوربي عتلمنا يخلو بنفسه للنظم في أى موضوع عهد إلى خزانة ذاكرته وفصحافراى ما شاء من مرادفات لثمة وأصاليب تمايرها..... للمفهومة عند عامة أمته وأطفالها ، والمقبولة عند خاصتها وعلمائها

.... أما الشاعر العربي للتعود الجدد ، السوء الطالع (إذا) فتم خزانة ذاكرته لا يرى فيها سوى الألفاظ العامة ، وإذا استعان بما في محفوظه من الكلمات الفصيحة لا يرى فيها لفظة تعبر عما يريد وصفه بالتدقيق وإن وجد بمد المجدد ألفاظا تفي بالمعنى المراد كانت عويصة غامضة يعسر فهمها على الخاصة فضلا عن العامة !

وقد بلغت هذه الدعوة إلى «عصرية الشعر» في كتابات

الحجاز ، ولا اكتحلت عنهم برآء ، ويشيرون بأرام رامة وهم لم يروا ربما ولا عرفوا له شيئا ، ويتنزلون بالغيد الحسان وهم شيخ طاعنون ولم يروا غادة ولا في المنام.....

أما الجدلون فقد اتبع أكثرهم خطة واحدة في النزول واللدخ والرتاء ، فيبتدئ الشاعر منهم بوصف غادة فينبه شعرها بالليل ، وجيبتها بالصبح ، وحاجبها بالسيف ، وعينها بالترجس ، ووجنتها بالورد.....

ويتنقل إلى المدح فيدعى أنه أسد في الشجاعة ، وحاتم في الكرم ، وبعر في الجود.....

هذا من قبيل شعراء العرب ؛ أما شعراء الأوربيين : فالتى تعلمه من أمرهم أن فحوص لم يتبعوا خطة التقليد ، بل ما زالوا إلى عهدنا يطلقون الثمان لجياد الترائع لتجول في عالم الحقيقة ، وتفوص في بخار الهجاز تنثي درر المعاني .. وتخير من الحوادث والأحداث ما يلدب الأخلاق ويدمغ الطباع ، ويفرى بآتياع الفضائل واكتساب الحماد . وترى سلسلة الشعراء عندهم متصلة.....

هذا وقد استشارنا بعض النابغين من شعراء عصرنا في طريقة لفك الشعر العرفي من ريقة القيود التي قيد بها ، فأشارنا عليهم بترجمة أشعار هوميروس وماترون وغيرها من فحول الشعراء ، فعملوا بمشورتنا ، فإذا أتبع لهم أن ينظموا هذه الأشعار فيعادرون الطريقة التي اتبعوها حتى الآن ، ويتبعون طريقة الأوربيين»

وقد كانت هذه النزعة التقليدية الغالبة على الشعر المصري الحديث في تلك الحقبة مثار مناقشات خصبة أخرى على صفحات المجلات الأدبية ، منها مقالات منشورتان في المقطم حول : «الشعراء المحافظون والشعراء المعاصرون» ؛ ينحى في الأولى (يناير ١٩٠٢) الأستاذ نجيب شاهين على الشعراء أنهم آخر من يفكر في خلق القديم والتزين بالجديد ذي الطلاوة ؛ فمن كل زمرة الشعراء والمثاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون للنظم ، لا تكاد ترى واحدا في المئة يحاول مجازاة العصر ونيل القديم واقتباس الجديد وتقليد المصريين من الأمم الأخرى . والسبب في ذلك انحصار شعرائنا على درس الشعر العربي ، وعدم الاحتفال بدرس الشعر الأجنبي ، إما لأنهم يجهلون اللغات الأجنبية ، أو لأنهم يزددون الشعر الأجنبي ويحسبون أن ألغات الشعر لا توحى به إلا إليهم فما أخرى الشاعر المصري أن يتنامى وجرة ومامها ، ويتنزل بالليل ما شاء ... وهو أبصر مصر وروحها وحياتها وسبب وجودها ... بل ما أجدر الشاعر العراقي أن يقف شعره على مدح الفرات أبى

وعلى الرغم من شهرة المنفلوطي في مجال الكتابة الشعرية ، وعدم اتصاله بالثقافة الفرنسية التي تأثرها في قصصه اتصالا مباشرا ، فإنه يعرف الشعر تعريفا حديثا تسرى فيه روح تنسم بالعصرية والحداثة التي انتقلت إليه من الترجمات التي كثرت على أيامه كثرة واضحة ، فيقول مؤكدا صلة الشاعر بالفنون الجميلة ، ومعددا دور الوزن والقافية فيه : (٣٣)

« وهل الشعر إلا نثارة من الدر ينظمها
الناظم إن شاء شعرا ، وينثرها النثر إن شاء نثرا !
أوتفتة من نثات الموسيقى يسمعها السامع مرة من
أقواء البلايل والحماهم ، وأخرى من أوتار العبدان
والزاهر ، أو عالم من عوالم الخيال يطير فيه الطائر
بقادمتين من عروض وقافية ، أو خافيتين من فقر
وأسجاع »

« ... والكتاب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر . وما
القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام فيها
يعرض له من شئونه وأطواره ولا علاقة بينهما وبين
جوهره وحقيقته ، ولولا غريزة في النفس أن يردد
القاتل ما يقول ويتغنى بما يردد ترويحاً عن نفسه ،
وتطريفاً لعاطفته ، مانظم ناظم شعرا ، ولا يرى
عروضي مجرا » !

« ... الشعر أمر وراءه الأنغام والأوزان ،
ومالينظم بالإصافة إليه إلا كالحلى في جيد الغائبة
الحسناء ، أو الوشي في ثوب الديباج الملم ، فكما
أن الغائبة لا يحزمها عطل جيدها ، والديباج لا
يزوى به أنه غير ملم ، كذلك الشعر لا يذهب
بحسنه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون » !

والرافعي في الحديث عن الشعر ورصد مقوماته
الفنية كتابات متنوعة ، نختار منها مقالة طويلة عن
« نقد الشعر وفلسفته » ، يتحدث فيها عن مقومات
الشعر وصفات الناقد ووظيفته في تقوم النصوص
الشعرية وتفسيرها ، وغير ذلك من القضايا الفنية
والنقدية التي جرت بها أقلام النقاد في هذه الحقبة
من حياة الأدب العربي الحديث في مصر خاصة
وغيرها من الأقطار العربية عامة . ونجترئ منها
فقرات قليلة وقصيرة تصل بموضوعنا ، أعنى
تعريف الفن الشعري والدعوة إلى تجديده ، من مثل
قوله : (٣٤)

« ... الشاعر في رأينا هو ذلك الذي يرى الطبيعة
كلها بعينين لها عشق خاص ، وفيها غزل على
حلة ، وقد خلقتا مهيأتين بمجموعة النفس
العصية لرؤية السحر الذي لا يرى إلا بهما ، بل

بعض هؤلاء الكتاب درجة عالية من التطرف ، على نحو ما نجد
في دعوة ناصيف إليازجي إلى تخلص الشعر من الوزن والقافية ،
محتجا لذلك بأن « الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا لفظيا وإنما
هو فرق معنوي » (٣٥)

وكان من الطبيعي أن تمهد هذه الحركة لوعي نقدي مبكر ،
أخذ ينمو عاما بعد عام ، حتى اتخذ شكل الظاهرة على يدى
طائفة من الأدباء والشعراء الذين اتصلوا بالثقافة الفرنسية
خاصة ، من أمثال : خليل مطران ومحمد حسين هيكل ،
وجورجي زيدان والمنفلوطي والرافعي وغيرهم من الذين ساروا
على درهم من الأدباء . وقد تجلّى هذا الوعي أكثر ما تجلّى في
الدعوة إلى صيغة عصرية للشعر العربي الحديث كما قلنا ،
تشخصها تعريفاتهم المختلفة للفن الشعري ، وهي تعريفات لا
تختلف حين نراجعها ، في رصدنا لمقومات الشعر الفنية
وتحديثها لوظائفه العملية عن تلك الآراء التي سقنا أمثلة عنها
لجاعة الديوان في دعوتهم إلى تخليص الشعر من أغلال التزعة
التقليدية الغالبة عليه . ونقل هنا بضع فقرات من هذه
التعريفات لندلل على هذه الحقيقة ، وهي أن حركة قديمة
سبقت جماعة الديوان قد مهدت الطريق لهذا الانجذاب الثوري في
الدعوة إلى تجديد الشعر العربي الحديث ، وأنها بلغت في أوائل
القرن العشرين مبلغ الظاهرة التقديرية ، واختلطت آراؤها بأراء
هذه الجماعة اختلاطا واسما :

ف « شكيب أرسلان » وهو من الشعراء التقليديين
رغم ثقافته الفرنسية العميقة ، يحشد في تعريفه
للشعر كثيرا من خصائص الرومانسية في
قوله : (٣٦)

« إن الشعر ... مظهر المرء في أمسي خواطر فكره ،
وأقصى خواطفت قلبه ، وأبعد مرامي إدراكه .
والشعر هو رؤية الإنسان الطبيعية بمرآة طبعه ،
فهو شعور عام وحس مستغرق ، يأخذ المرء
بكلية ، ويتناول بجميع خصائصه ، حتى يروح
نشوان خمرته ، وأسير رايته ، ويريه الأشياء
أصفاها مضاعفة ، ويصورها بألوان سامعة ،
وحل مؤثرة الحقائق ... وإن الظلي في قصيدة غير
الظلي في فلاة ، بل غير الظلي في ملاءة ، وإن
الأسد في منظومة غير الأسد في مفازة ، وذلك
حيث كان الشعر كلاما يلقى بلسان الإحسان ،
ونطقا يتزل عن وحى الخيلة ، وأوصافا يفيض بها
الشوق »

« إن الشعر قوة روحية يفيضها الله على من يشاء
من عباده ، فخلق بالشاعر تحليق الأجنحة
بالباطن ، فيرى الطبيعة في أفخم مشاهداتها
وأشجع شرفاتها ، وأبهى مجاليها ، وأشجى
أصواتها ، وأزكى أعرفها »

المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام والخطورة بالنفس في الحروب ، ولذلك نجد الأشرار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم الجبيلة ، كالرومان واليونان وغيرهم وليس هناك من ينكر أن الأندلسية الفرنسية .. المارسييز ، كانت من أقوى أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوروبا ، الذين تألبوا عليها لاختناد روح الحرية في مبدأ ظهورها .
..... لقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد ، سواء في الغرب أو في الشرق ، إمانته الشعر الحماسي ، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح الباردة ، والإطراء الفارغ للملوك والأمرأ والوزراء»

«... ضل ... الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح في أيام معلومة ، ومواسم معدودة ، وأن يستعملوا هذه اللوالب الربانية العالية في خدمة الأمة»

ومن الواضح أننا قفدنا إلى اختيار هذه النصوص من كتابات طائفتين من الكتاب : الأولى ، طائفة الشعراء الذين عرفوا في هذه الفترة بانحيازهم التقليدي ، والذين كانوا ، بسبب ذلك ، هدفًا لحملات جماعة الديوان على نحو ما هو معروف ، والثانية ، طائفة رجال السياسة الذين لم يكونوا ، بحكم انخراطهم في القضايا الوطنية والحزبية ، ينظرون إلى الأدب نظرة فنية خالصة ، ولكن يوصفه وسيلة إلى بث الروح الوطنية وخدمة القضايا السياسية ، فأفردوا له مكانًا في صحفهم ومجلاتهم الحزبية . ولهذا القصد والاختيار دلالة التي تلخص في أن الدعوة إلى «عصرية الشعر» قد انبثقت من ثقافة فنية عامة ، كانت شائعة في البيئة الأدبية في مصر وغيرها من البيئات العربية الأخرى ، كما انبثقت من ظروف سياسية ملحة ، كانت تحتم توظيف كل الطاقات لخدمة القضية الوطنية ، ومعنى ذلك أن جماعة الديوان لم تقنع في الحقيقة للأدب أبوابًا جديدة يطل منها على «الثقافة الأجنبية» ، فقد كانت هذه الأبواب قد فتحت من قبل عن طريق الترجمة والبعثات والصراعات السياسية مع القوى الأجنبية ، فدخلت منها جماعة الديوان مع غيرها من الطوائف الأخرى . ولعل في هذا ما يفسر هذه المشابهة الواضحة بين أفكارها وأفكار غيرها من الشعراء والكتاب ورجال السياسة الذين اتصلوا بالثقافات الأجنبية اتصالًا مباشرًا أو غير مباشر كما رأينا .

وكان للشاعر خليل مطران دور خاص في هذه الحركة الداعية إلى «عصرية الشعر» ، فقد نجح في اندراج بين آرائه وأفكاره التقليدية وبين نظم قصائده مزاجية جعلت من نتاجه الفني - بحق - صورة للشعر الجديد الذي يدعى إليه ، كما

الذي لا وجود له في الطبيعة الحية لولا عينا الشاعر ، كما لا وجود له في الجبال الحية لولا عينا العاشق»

«... والشعر في أسرار الأشياء ، لا في الأشياء ذاتها ، ولهذا نمتاز قريحة الشاعر بمقدرتها على خلق الألوان النفسية التي تصنع كل شيء وتلوّن لإظهار حقائقه ودقائقه ، حتى يجري مجراه في النفس ، ويعجز حمازه فيها . فكل شيء تماوره الناس من أشياء هذه الدنيا فهو إنما يعطيهم مادته في حياته الصامتة ، حتى إذا انتهى إلى الشاعر أعطاه هذه المادة في صورتها المتكلمة ، فأبانت عن نفسها في شعره الجميل ، بخصائص ودقائق لم يكن يراها الناس كأنها ليست فيها .»

«فيالشعر تتشكل الطبيعة في النفس ، وتتكمّل النفس للحقيقة ، وتأتي الحقيقة في أطراف أشكلها وأجمل معارضها ، أي في البيان الذي تصنعه هذه النفس الملهمّة حين تتلقى النور من كل ما حولها ، وتمكسه في صناعة نورية متحركة بالأنوار في الملقى والكلمات والألغام !»

ومن الطريف الذي يجب أن نلفت إليه هنا أهميته ودلالته ، أن هم «تعريف الشعر» لم يكن يشغل الأدباء وحدهم ، إنما سرى إلى غيرهم من رجال السياسة في هذه الفترة . ولدينا نصوص كثيرة تؤكد هذه الحقيقة ، منها مقالة طويلة كتبها السياسي الوطني المعروف المرحوم محمد فريد لديوان «وطنيتي» للأستاذ علي الغاباتي ؛ وقد كانت هذه المقدمة سببًا في حبسه ستة أشهر ! وعلى الرغم من أنه لم يتحدث فيها عن تلك القضايا الفنية التي كان النقاد يشجبون حولها في كتاباتهم عن الشعر ، وإنما قصرها على وظيفة الشعر من الناحية الوطنية ، فإننا واجدون في مفهومه لهذه الوظيفة السياسية نفسها ما يذكرنا بأحد العناصر المميزة للروح الرومانسية وهو «التزعة الوطنية» التي أيقظت في نفوس أبناء القرن التاسع عشر الإيمان بفكرة الكيان الحية للأمة ، واعتباره مملًا لظمنة شعبيا ؛ فقد اكتسب اسم «الأمة» لدى الرومانسيين معنى مساويا لمعنى «الملكيت» التي توجب على صاحبها أن يدافع عنها ويضحي من أجلها . ومن هنا طغى في الأدب الرومانسي تمجيد للشاعر الوطنية على غيرها من المشار الأخرى . يقول محمد فريد :^(٣٣)

«... الشعر من أفضل المؤثرات في إيقاظ الأمم من سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من

الرومانسية في صورتها الحقيقية ، من أمثال : أحمد زكي أبو شادي ، وعطار الوكيل ، وصالح جودت ، وإبراهيم ناجي ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفي ، وغيرهم من شعراء الحركة الرومانسية ، في حين مضت جماعة الديوان دون أثر يذكر (٣١)

(٢) وحين تنتقل إلى مناقشة تأثير هذه الجماعة بثرات الحركة الرومانسية في أوروبا عامة وإنجلترا خاصة ، إنما تنتقل إلى «حقيقة» يسلم بصحتها جمهرة الدارسين الذين يلحون على تأكيد تأثير هذه الجماعة ، في مجال النقد ، بآراء الرومانسيين الإنجليز من أمثال : كولردج ، وشلبي ، ورد زورث وغيرهم من اصحاب النقد الرومانسي في إنجلترا . والواقع أن مراجعة تراث هذه الجماعة من الشعر والنقد تسلمنا إلى ملاحظة هذه الحقيقة ، وهي أنهم تأثروا بشعر الرومانسيين الإنجليز وحدهم في نظم كثير من قصائدهم ، وبقصائد معينة منه هي على وجه التحديد اختارات الشعرية المنشورة في «الكنز الذهبي» Golden Treasury ، وهي مجموعة من القصائد اختيرت اختياراً خاصاً بحيث تشخص خصائص الشعر الرومانسي في الأدب الإنجليزي تشخيصاً صحيحاً ودالاً . كما أن هذا التأثير قد اتخذ في أشعار هذه الجماعة ، على اختلافها وتنوعها ، أشكالاً مختلفة :

فكان مجرد احتفاء لبعض القصائد ، كما كان نقلاً لبعض الموضوعات ، أو تأثراً عاماً بالأساليب والصور والمعاني . وفي عبارة أوضح ، إن اعتناء جماعة الديوان في نظم أشعارهم على طريقة الرومانسيين الإنجليز قد جعل من قصائدهم تلك مجرد معارضات وتقليد كالميل لموضوعات ومعاني وصور القصائد التي طالعوها في «الكنز الذهبي» وهو ما يذكرنا بما أدخلوا يشيعونه في تقديمهم لـ «شعراء التقليد» الذين راحوا ، فما يقولون ، يعيدون صياغة القديم واحتذاءه دون تطويره أو خروج عليه ! ويلاحظ قارئ هذا التراث الشعري تفاوتاً واضحاً بين مستوياته الفنية من ناحية ، ومدى استجابته لمقومات الرومانسية من ناحية أخرى ، وذلك على الرغم من احترافهم جميعاً من مصدر واحد ، هو قصائد الكنز الذهبي كما قلنا . وهو تفاوت يحتاج إلى دراسة تكشف عن أسبابه وتقوم قصائده ، وتضع شعراءه في مواضعهم من حركة التجديد الشعري في الأدب العربي الحديث !

ومثل هذه الملاحظات العامة من شأنها ، حين نضم بعضها إلى بعض ، أن تؤكد لنا هذه الحقيقة ، وهي أن جماعة الديوان ، على عكس ما هو شائع ، لم تستمد آراءها في نقد الشعر ونظمه من «النظرية الرومانسية» في شكلها النقدي المباشر ، وإنما أقامت هذه الآراء ، وبينت هذا اللبوق ، على أساس تأثرات عامة استقرت في وجدان هذه الجماعة وذوقها من قراءة القصائد المنشورة في «الكنز الذهبي» من ناحية ، وصاغت هذه التأثيرات الرومانسية في صيغة الشعر العربي القديم

جعلت منه نموذجاً يقرب في خصائصه الفنية وموضوعاته ومعانيه من شعر الحركة الرومانسية أكثر مما يقرب شعر جماعة الديوان ، وهو ما حدا بكثير من الدارسين إلى الربط الوثيق بين شعر هذه الجماعة وشعر خليل مطران ربطاً وصل إلى حد الاعتقاد بتأثير جماعة الديوان بأشعاره وأخذه من أفكاره النقدية (٣٢) . وفي الحق إن خليل مطران لعب دوراً قيادياً في توجيه الحركة الشعرية الحديثة في مصر ، ودفعها دفعا نحو التطور وتحقيق المعاصرة . سواء بما كان يقدمه من آراء نقدية ، أو ينظمه من أشعار يورثها «خصائص الشعر العصري» على نحو ما يشخصه تراث الحركة الرومانسية في فرنسا ، فقد أخذ يلج من مقالاته النقدية على أن «خطة العرب لا يجب حثاً أن تكون غسلة» ، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ... ولهذا وجب أن يكون شعرنا مثلاً لتصورتنا وشعورنا لا تصورتهم وشعورهم ، وإن كان مغرماً في قولهم ، محتلياً لمذاهبهم اللفظية (٣٣) ، وأن جوهر القضية يكمن في ارتباط معانيها ، وتلاحم أجزائها ، وتوحد مقاصدها ، وتوحد أركانها «مع تدوير التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة» ، وشغوفه عن الشعر الحر ، ونعري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر (٣٤) . وهذه وغيرها آراء لا تختلف عنها آراء جماعة الديوان النقدية في شيء . وقد زاجر مطران كما قلنا بين هذه الأفكار النقدية وقصائده مزاجية تجلّت في جدّة موضوعاته الشعرية ، وغلبة التزعة القصصية «والدرامية» عليها ، في لغة وصور وزينة شائعة ومريحة بالمعاني والقضايا التي كان يحرص مطران على عدم صياغتها في لغة شعرية مباشرة !

ويظهر أن تأثير مطران في جماعة الديوان قد أخذ يذيع ويتأكد يوماً بعد يوم فكان سبباً في تصدّي العقاد لحضه بطريقته المنطقية الحادة ، التي حملته حملات على إنكار كل أثر لمطران في تطور الشعر العربي الحديث . ونقل عنه هنا فقرات من مقالة له حول هذا الموضوع تكشف لنا كيف جهد في التعمية على هذا الأثر الضخم الذي تركه شعر مطران وتقدمه على جماعة الديوان ، في قوله : «لم يؤثر (مطران) بعبارة أو بوجه فيمن أتى بعده من المصريين ، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ، ويطلعون على الأدب الأوربي من مصادره الكثيرة ، ولا سبباً للإنجليزية ، فهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين ، وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة في الأمرين ، ولا سبباً عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي» ، أو إلى الاقتداء بموسيه ولا مرتين وغيرهما من أمراء البلاغة في إبان نشأة مطران (٣٥) .

ومما تكن حقيقة ما يقوله العقاد ، فإنه من الثابت أن خليل مطران قد خلف أثراً عميقاً في الجيل التالي من الشعراء الذين ساروا على طريقته وحققوا لأشعارهم كثيراً من خصائص

انتداع السيل الأكاذيب ، وفوته . على الأكاذيب . وقد علمنى «بيرون» نبلان الحرية وإن كنت لا أنتصر لها على طريقة السياسى ، وإنما على طريقة الفنان ، كما فى قصيدة الحرية .. وقد كنت أحب - شل - أيضا ، وإنما كان يصحبني منه طموحه إلى المثل العليا ، وحب الحرية ، وكرهه النفاق . ونسبه الرقيق الذى يهمله بالحيال المتكاتف .. »

وعلى الرغم من أن العقاد ظل يها من مظلة الاحتذاء ، والأخذ من تراث الرومانسية الشعرى ، إذ لم يدخله أى من هذين الشاعرين فى تشبب بينهما من خلاف ، فإن مراجعة أشعاره تؤكد لنا أنه لم يسلم هو الآخر من الإغارة على أشعار الرومانسيين الإنجليز ، ففى دواوينه قصائد كثيرة احتذى فيها قصائد معروفة وموضوعات شائعة فى تراث الحركة الرومانسية فى انجلترا ، أكثرها منشور فى كتاب «الكتب للهوى» . ولا تتسع هذه الدراسة لمراجعة أشعاره جميعا ومقارنتها بمصادر الرومية ، ومن ثم فسوف نكتفى بالوقوف عند قضيتين من قضايا التأثير الأجنبى فى شعر العقاد ، نرجحين تفصيل القول فيها وفى غيرها من القضايا الأخرى فى مناسبة قادمة ، هما : موضوعات الحياة العامة وتجارب الرومانسيين . وقد نظم فى الحياة العامة ديوانا كاملا هو ديوان «عابر سبيل» .

ولهذا العنوان دلالة الموضوعية والفنية ، فهو يرمز به إلى أن «موضوعات الشعر تشمل على كل ما تراه العيون ونكسه الأذواق ... وعلى هذا الوجه يرى «عابر سبيل» شعرا فى كل مكان إذا أراد .. فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية .. لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعر ، صالح للتصير ، واجد عند التصير عنه حدى عبقا فى خواطر الناس . ! ولكن قارىء هذا الديوان يلاحظ ، على الرغم من كلام المقاد أن موضوعات الحياة العامة التى تدور حولها قصائده قليلة إذا قيست بموضوعات الشعر التقليدية الأخرى التى ترد هنا وهناك فى دواوين الشعراء الآخرين ، فبينما نجد فيه قصائد مثل : بيت يتكلم ، وجهات الذكاكين ، وصكرى للمرور ، وكراء الثياب ، ومتسول ، نجد فيه قصائد أخرى ليست موضوعاتها من هذا النوع الذى يراه «عابر سبيل» فى كل مكان كما يقول العقاد ، من مثل : التفتيح القومى ، والزوجة المهجورة ، وذكى سيد درويش ، وتكريم ، وإلى ملك العراق ، ورائه ، وعزاء ..

ومقارنة موضوعات «عابر سبيل» بموضوعات دواوينه الأخرى نقننا بهذه الحقيقة ، وهى أنه لا يختلف كثيرا عن هذه الدواوين ، فقد تآثرت فيها مثليا تآثرت فى لهذا الديوان ، بعض موضوعات الحياة العامة مثل قصائد : رثاء كلب فى ديوان «من وحى الأوبىين» ، وأثم بالمقطم ، وتوكيل وتأكيل فى ديوانه «أعاصير مغرب» ، «ويجوع» «رثاء كلب» ، وزهر

الذى رأينا هذه الجملة تتخذ منه مثلها القنى الأهل ، فى آرائها النظرية فى نقد الشعر ، وسلوكها العمل فى نظم قصائده من ناحية أخرى ! ومعنى ذلك أنها تجمع فى تجاربها الشعرية بين عنصرين متناقضين : أحدهما جليل هو هذا الروح الرومانسى الذى تأثروا من قصائد الرومانسيين الإنجليز ، والآخر قديم ، هو هذا الشكل الشعرى التقليدى الذى انصهر إليهم من تراث العربية فى عصورها القديمة . وقد أنتجت هذه الصيغة الفنية المركبة نتائج مركبة أيضا ، يمكننا تلخيصها فى أنها جعلت من تجاربهم الشعرية فى أكثر القصائد ، من الناحيتين الموضوعية والفنية ، مجرد معارضات لشعر الرومانسيين الإنجليز كما قلنا ، كما تحولت بهذه الرومانسية من صورتها الحقيقية إلى شعار وجدانية خالصة ، نذكرنا فى طبيعتها الفردية بما يشع من عواطف فى شعر الوجدانيين من شعراء العرب فى العصرين الأموى والعباسى على وجه الخصوص . وقد فسحت هذه الطريقة من معارضة الرومانسيين الإنجليز على جماعة الديوان بابا واسعا من الاتهام بالسرقة وعدم الأصالة فى نظم الشعر . وهو اتهام خرج من عبادة هذه الجماعة نفسها ، فقد كتب عبد الرحمن شكرى مقالة ضافية رد فيها كثيرا من قصائد المازنى إلى أصول إنجليزية . على نحو حمل المازنى على الرد عليه فى مقالة عنيفة ، اعترف فيها «بسرقاته» الشعرية ، وعللها بكثرة قراءاته فى تراث الحركة الرومانسية . ورد فيها هو الآخر كثيرا من قصائد شكرى إلى أصول إنجليزية !

ولم تكن هناك ، فى الحقيقة ، حاجة إلى مثل هذه الاتهامات المتبادلة حتى تتبين حقيقة هذا التأثير الإنجليزي على شعر جماعة الديوان لأعلى نقدها ، فقد اعترف هذان الشاعران ، فى مناسبات مختلفة ، كما اعترف العقاد اعترافا صريحا ، بأثر الرومانسيين الإنجليز على أشعارهم . فلما زنى يقول من مقالة يعترف فيها بفضل شكرى عليه ، وهو فضل يمتثل فى توجيهه إلى قراءة الشعر الإنجليزي وغيره : «وكانت مطالعته فى الإنكليزية قاصرة على أمثال ماري كوريللى .. وأغمرها ، ففتح حنى على شكسبير وبيرون ، وورد زيرث ، وكولودج ، وهارلت ، وكارليل ، وماكولى ، وجوته ، وشلر .. ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربى ! ويقول شكرى ، واصفا شغفه الشديد بالشعر الإنجليزي وغيره من الآداب الأوربية : «مرحلة الرومانسية : «إن الشاعرين الإنجليز الذين تأثرت بها فى أول الأمر ، كانا بيرون وشلر ، أصبحت بيرون لقوة شعره ، وشلر لطموحه إلى المثل العليا ، وهما من شعراء المذهب الحالى - أى الرومانسى - لا الطبيعى ... » ويقول فى مقالة أخرى مؤكدا استمداده من مختارات «الكتب للهوى» :

«ولعل اطلاعى على نسب كتاب «الذخيرة الذهبية» فى الشعر الإنجليزي ، ونسب بيرون وشلر ، قلل من مفالاتى فى حق نسب الصنعة العباسية ، وأكسبني شيئا من العاطفة الفنية .. وإنما راقى منه - أى بيرون - ما رأيت من قوة شعره ، وانتفاعه

(٣) النقد التطبيقي :

وحين ترك تراث جماعة الديوان من النقد التنظيري إلى النقد التطبيقي ، نلاحظ أنه يتجه في عمومه إلى اتجاهين مختلفين : الأول ، اتجاه النقد الانطباعي ، والثاني اتجاه النقد العلمي (أو التجريبي) .

(١) فاما النقد الانطباعي فنشخصه كتابات العقاد حول شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعي ، وكتابات المازني حول شعر شكري وأدب المغلوطي ، وغير هؤلاء من شعراء التيار التقليدي المعروفين . وهي كتابات ، كما قلنا من قبل ، تغلب عليها نزعة عدوانية مريبة ، جعلت من هذا النقد ، حل كفرة نصوصه وتوقع قضاياه ، مجرد محاولات للهدم والتجريح ! وقد جمع العقاد والمازني في «الديوان» قدرا لا بأس به من نصوص هذا النقد ، ومن ثم صوف نتمتع على هذا الكتاب في دراسة هذا الاتجاه ، على أن نلم ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك ، بنصوص أخرى من مقالاتها المختلفة ، يمكن أن تلقى ضوءا على هذه الفكرة أو تلك .

وقد حرص المؤلفان في مقدمة «الديوان» على تأكيد أن الغاية من تأليفه تتركز في تحقيق أمرين : الأول ، «الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة وإقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما بالاختلاط بينهما (وهو) مذهب إنساني مصري عريق : إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوّهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح الفرائع الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ؛ ومصري لأن دعائه مصريون تؤثر فيه الحياة المصرية ؛ وعريق لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نبضة أجدية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدينا الموروث في أعم مظاهره إلا عربيا يدير بصره إلى عصر الجاهلية !

والأمر الثاني ، «تحطم لأصنام الباقية» من دعاة التقليد ؛ ذلك «أن تقد ما ليس صحيحا وأبسر من وضع قسطاس الصحيح وتعرفه في كل حالته» .

ولهذه المقدمة القصيرة التي اجتزأنا منها هذه الفقرات القليلة اجزاء ، أهميتها ودلالاتها في الكشف عن منهج هذه الجماعة في نقد الشعر وتحديد غالبيتها الحقيقة من تأليف «الديوان» . وعلى الرغم من أن المؤلفين قد توقفوا عن إصدار أجزاء «الديوان» الأخرى التي وعدوا بإكمالها إلى عشرة أجزاء تحتوي على «مناجج للأدب الراجح من كل لغة ، وقواعد تكون كالسبيل وكالميزان لأهلهما» ، فإن ما صدر منه (وهما الجزء الأول والثاني) يحتويان من المادة القديمة ما يكفي لتفسير هذه المقدمة وتحديد طبيعة هذا النقد . ونستطيع أن نقرر منذ البداية أن المؤلفين قد قصدا إلى تحطيم مكانة شوقي وخاصة وغيره من شعراء التقليد

ديسمبر ، وقول مع السلامة ، وعمر زهرة في ديوانه «أعاصير مغرب» ، وغير ذلك كثيرا ! وقد أخذ العقاد فكرة هذا الديوان من شاعرين ، أحدهما ورد زورث في ديوان «قصائد غنائية» ، حيث أكد في مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنسانا ، وأن لغة الشعر يجب أن تنصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادي . وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقا صحيحا ، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعته المألوفة ، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء . والثاني ، توماس هاردي الذي كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعا لقصائده ، فنظم قصائد مثل : في فندق At An Inn ، و غرفة الانتظار In A waiting Room ، ومترن The Two Houses ، وعلى محطة القطار At The Railway Station ، وقد صاغ العقاد هذه التأثيرات صياغة عربية على نمط ابن الرومي في وصف أحداث الحياة العامة ، وأبى المتأهبة في سهولة اللغة ، وغيرهما من شعراء العامة في القرن الرابع للهجرة .

وقد انتقلت إلى دواوين العقاد ، بفضل قراءاته الواسعة ، تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز ، نذكر منها قصيدة شلى الغزلية Emilia Episy Chidion التي تأثرها العقاد في قصيدته «غزل فلسفي» ، وقصيدة تكتس عن الشاعر Ode On The Poets التي عارضها العقاد في قصيدته «حظ الشعراء» ، وقصيدة توماس هاردي The Two Houses وتسجل حوارا بين مترن ، يفخر فيه القديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تماقوا عليه ، قد وجدت طريقها إلى شعر العقاد في قصيدته «بيتك يتكلم» !

ومن القصائد الطريفة التي تأثر بها العقاد . وورد زورث The Education of Nature ، وتصور حول وصف حياة صبية صغيرة اختارتها الطبيعة لتكون سيدتها ، وأقامت نظاما لتربيتها ، ولكن كما أحبها الطبيعة فقد أحبها الموت، فتمزقت الحياة غضبة صغيرة ! وقد حاكى العقاد هذه القصيدة ، بمعانيها ونماذجها المختلفة في قصيدتين متكاملتين هما : «مولد حب» ، «وموت حب» .

ونستطيع ، إذا أردنا ، أن نحصى في المقارنة والمقابلة لنجد هنا وهناك من شعر العقاد وغيره ما يذكرنا بالقصائد والتجارب والأفكار المشهورة للرومانسيين الإنجليز . فكما استوحى نجيب «عابر سبيل» من ورد زورث وهاردي ، فقد استوحى موضوع ديوانه «هبة الكروان» من قصائدهم في وصف القبرة Skylark ، والقوقا ، والكروان ، واختار العقاد «الكروان» على غير عادة الشعراء العرب القدماء والمحدثين الذين يتحدثون إلى الجماعة والعمى والبلبل حديثا حزينا على عكس العقاد الذي يؤثر أن يرى في «الكروان» - في صورته الغريبة - طائرا يعلو الدنيا بهجة وسرورا !

وان كان كثير منها لا يزال مجهولاً لم يكشف عنه الغطاء بعد ! ولم ينسج الشعر العربي القديم نفسه على الرغم من نزوعه الواضح إلى المحافظة والتقليد ، من هذه التأثيرات الأجنبية التي أخذت تتسرب إليه بطريق أو بآخر . وقد فطن العقاد إلى شيء من ذلك في تقويمه لشاعرية ابن الرومي ، حين اتخذ من أصله اليوناني سبباً لتليل عبقريته الشعرية وامتيازها عن غيره من الشعراء المعاصرين له ؛ فراه « صاحب عبقريته صيد الحياة ، وتوحيها مع الطبيعة ، وتلقط الصور والأشكال » ، وتشخص المعاني ، وتقدم الجبال على الجير » ورثها ابن الرومي ، فيها وراثته ، من أسلافه الإغريق ، وجعل منها « عبقرية يونانية مكبرة الجوانب بعض التكبير » . وعلى الرغم من إعائنا بأن قياس الثقافة بمقياس الجنس من قبيل الادعاءات النقدية المضللة ، فقد أوردنا هذا الرأي لتري إلى أي مدى كان الهوى الشخصي يورط العقاد ، كما يورط غيره من جماعة الديوان ، في مثل هذه المواقف والأحكام الخفاضة .

وهذا كله : الفهم « الغريب » لطبيعة الأدب الموروث ، والفصل المتصم بين قديمه وحديثه ، والصدور عن مواقف سياسية وأغراض شخصية ، قد ترك آثاره على نقد العقاد لشوقي ، ونقد المازني للمفلوطي وشكري ، فجعل منه أداة للهدم والتشويه أكثر منه وسيلة للبناء والتقويم .

وقد استأثر نقد العقاد لشوقي بأكثر صفحات الديوان . وهو نقد يدور حول موضوعين أساسيين هما : شخص شوقي ومكانته الاجتماعية من ناحية ، وشعره وقيمته الفنية من ناحية أخرى . ولا يعنينا هنا كثيراً أن نقف عند آراء العقاد في شخص شوقي وسلوكه إلا بما قد لا يتصل بموضوعنا ويقع في تفسير قضاياء والكشف عن غوامضه . ومن ذلك قوله في « نوطه » خصصها للتهجم على سلوكه والتشكيك في مكانته فنهجاً لنقد شعره :

وكتنا نسمع الضجة التي يقيمها شوقي حول اسمه في كل حين فنمر بها سكوتاً كما نمر بفيرها من الضجبات في البلد ، لا استخفافاً لشهرته ولانتمه في أدبه عن النقد ، فإن أدب شوقي وصفاته من أتباع المذهب العتيق هدمه في اعتقادات أمون الميناث ، ولكن نطفنا عن بشرة يرفح إليها زحف الكسج ، ويضن علينا من قوله الحق صن الشجع ، وتطوى دافن أسرارها ودسانتها على الضريع ولا يعنينا من شوقي وضجته أن يكون لها في كل يوم زفة ، وعلى كل باب وقفة فإن هذا الرجل يجب أن لا فرق بين الإعلان عن سلمة السوق والارتقاء إلى أعلى مقامات السمع الأديبة والحياة الفكرية . وكان يعتد اعتقاد البقي أن الرفة كل الرفة ، والسمعة حق السمعة أن يشتري أسنة السفهاء ويكم أفرأهم ، فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتهليل والتكبير والبطول والزمور في مناسبة وبغير مناسبة ، ويمن أن يغير حق ، فقد تبرأ مقعد المجد وتسمن ذروة المجد ومن

عامة ، تحطماً ليست له غاية سوى تعويد الطريق أمام جماعة الديوان ، والعقاد من بينهم خاصة ، للظهور في البيئة المصرية والعربية بمظهر الشعراء المصريين الذين يتجاوزون بفهم فن شوقي وغيره من الشعراء الكبار في هذه الحقبة من ناحية ، وتحقيق بعض الأغراض السياسية عن طريق إزاحة شوقي عن مكانته في قصر الحيدور من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن الحملة على شوقي خاصة لم تنبع من رغبة حقيقية في نقل الحركة الشعرية نقلة فنية جديدة ، وإنما كانت وليدة أغراض سياسية وطموحات شخصية . وأية ذلك أن هذه الجماعة قد قلعت الغاية الفرعية للكتاب على الغاية الأساسية ، أي « تحطيم الأصنام الباقية » على الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة ، معطلة ذلك بأن نقد ما ليس صحيحاً أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح !

وقد كان لهذا المنحى من إثار الغاية الفرعية على الغاية الأساسية آثار مدمرة على منهج الكتاب ومادته ، يمكننا تلخيصها في ملاحظتين عامتين ، الأولى : إعان جماعة الديوان بأن التطور الحق يعني « إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ الاتصال بينهما » ، وهو إعان حمل العقاد على مهاجمة كل ما عمت إلى تراث العربية القديم في شعر المحدثين بسبب ، مغفلاً حقيقة فنية مهمة ، هي أن القديم يمتد في الجديد ويعيش فيه حياة أخرى مختلفة عن حياته الأولى ، وأن أي جديد لا ينشأ من فراغ ، ولكنه صورة أخرى متطورة لما استقر من تقاليد فنية ، اكتسبت على يدى هذا الشاعر أو ذاك ، خصائص مستحدثة تجعل منها كائناتاً جديدة . وقد عبر عن ذلك أحد النقاد المعاصرين تيميراً طريفاً ودالاً في قوله ، إن الآداب القديمة لا تتطور ولا ترقى على أيدي أصحابها كما تتطور وترقى على أيدي المحدثين !

والملاحظة الثانية ، أن هذه الجماعة قد بالفت في وصف مذهبها الجديد بأنه « أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت » ، بمالفة حجت عنها حقيقة حركات التجديد الحسية التي حققت للشعر العربي القديم تطوراً شاملاً أدى إلى نقل الحركة الشعرية القديمة نقلة جديدة في الشكل والمضمون ، على نحو ما نجد في شعر البيئة الجبلية في العصر الأموي ، وشعر البيئة العراقية في العصر العباسي ، كما حجت عنها حقيقة أخرى هي أن الأدب العربي الموروث لم يكن ، على عكس ما تزعم هذه الجماعة ، في أعم مظاهره الإغريباً يمتد يدير بصره إلى عصر الجاهلية ؛ فقد أخذ الفكر العربي منذ عصر المأمون يتصل بالفكر الأجنبي اتصالاً وثيقاً عن طريق الاختلاط والترجمة التي نشطت نشاطاً عظيماً في نقل روائع التراث الإنساني القديم من اليونانية والفارسية والهندية وغيرها من اللغات القديمة ، مما أحدث تأثيرات عميقة في علوم اللغة والنحو والأدب والبلاغة والنقد والفلسفة وغيرها من العلوم العربية الأخرى . وهي تأثيرات لا تحق على المتخصصين من اللغرسين ،

من أن العقاد قد هاجم في كثير من مقالاته ، شعر المديح في التراث العربي القديم عامة وشعر شوقي خاصة ، فإنه تحاشى تحليل أية قصيدة من مدائحه فيما حله من قصائد شوق الأخرى التي اختار أكثرها من مرثيه المشهورة في رجالات مصر على أيامه ، وأقلها ما كان يقوله في المناسبات العامة والسياسية . وذلك على الرغم من إيمان العقاد بأن شوقي قد اكتسب شهرته ومكانته من صلته بخليو مصر ومديحه له !

ويطلق العقاد في رصد التشكك في قصائد شوقي من مبدأ نقدي شغلت به جماعة الديوان في تقديمها النظري ، هو « الوحدة المعنوية » للقصيدة - ف يرى أن التشكك « هو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدعاً من أبيات متفرقة لا تؤلف فيها وحدة غير الوزن والقافية .. فإذا اعتبرنا التشابه في الألفاظ وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذا أن ننقل البيت من قصيدة إلى ملها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز » . ويرى على العكس ، « أن القصيدة الجيدة ينبغي أن تكون عملاً مبنياً تاماً يكتل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكتل القتل بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة انحل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي ويقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ... » . وهو يرى أن كل قصيدة لا تتوافر بها هذه الوحدة المعنوية تكون « كالأرمل المهيل لا يقهر منه أن يعمل عاليه ساطع ، أو وسطه في قته لا كالأيتام المقسم الذي ينيثك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزايه » !

واختار العقاد من مرثي شوقي قصيدته التونية في رثاء مصطفى كامل ، وقام بتغيير ترتيب أبياتها مبثبا بذلك معاناة القصيدة من التشكك لافتقارها إلى « الوحدة المعنوية » واصفا إياها بأنها مجرد كومة من الرمل !

وإذا كان العقاد قد أثبت بهذا القياس افتقار شعر شوقي إلى الوحدة المعنوية ، فإنه أثبت به توافر هذه الوحدة لشعر ابن الرومي ؛ ذلك أن العلامة البارزة فيها يقول ، « لقصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ؛ وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة بعضها سطر واحد ، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليًا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير ، فخالفت ابن الرومي هذه السنة ، وجعل القصيدة « كلا واحدا » لا تتم إلا بتام المعنى الذي أراده من النحو الذي نحاه ؛ قصائده وموضوعاته « كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ... » ! ولا يخلط هذا المفهوم لوحدة القصيدة الذي يقوم على أساس ملاحظة أطراف المعنى واستقصائه عما يتروى في كتابات القدماء من نقاد العرب من أمثال : الحارثي وابن طباطبا

كان في ريب من ذلك فيحققه في تابع الملح لشوقي بمن لا يمدح الناس إلا مأجوراً . فقد علم الخاصة والعامة شأن تلك الحرق المنتنة ، نعى بها بعض الصحف ... وأن ليس للحشرات الآدمية التي صدرها مرتزق غير فضلات الجبناء وذوى اللأرب والخرافات ... هذه الصحف الأسبوعية ... تكيل الملح جزافاً لشوقي في كل عدد من أعدادها ... »

وعلى هذا النحو أخذ العقاد يهاجم شوقي في خلقه وسلوكه ، ويهاجم الصحافة التي كانت تعني بنشر قصائده ؛ في كلام كثير تناثر هنا وهناك في صفحات الديوان « وطول بنا الأمر إذا حاولنا مراجعته نجسمطو الاقتباس من قراته المختلفة ، ولكن بينما منه ما يدل عليه وبركته من أن الماحس الذي كان يحرر العقاد وعمله على الإصراف في ترديده ، هو تلك الشهرة التي حققها شعر شوقي في هذه الفترة من حياته ، وهذه المكانة التي ظفر بها في بلاط الخديوي ، وأبلى جعلت منه شاعره المفضل . ولعل في هذا ما يفسر بخرس العقاد على الإكثار من مهاجمة نوع يعينه من قصائده ، هي على وجه التحديد مدائح شوقي ومرثيائه في رجالات عصره . فهو يقول مهاجماً مدائحه : « ولو شئت لا نلغنا من كلف شوقي بثوات الملح دليلاً على جهله بأطوار النفوس ، فإن الأذان أشد ما يكون استعدداً لقبول الدم إذا شجعت من الملح وأسرع ما تكون إلى التغير إذا طالت التلعة ... فهل يدري شوقي أنه يؤجر أذنيه على النيل من حين يبذل الأجر على المبالغة في مدحه ! ولو كما يفسر لبن العقاد وهذوه وخطو نقله من التجريح الشخصي والتحاميل القبيح عندنا يتناول شعر غيره من الشعراء المعاصرين له من أمثال : حافظ إبراهيم وحفي ناصف وإسماعيل صبري وعبد الله فكري وغيرهم ممن أفر دهم كتاباً خاصاً هو « شعراء مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي » . فهل الرغم من أنه يسلكهم في سلك المقلدين فإنه لا يشتد في مهاجمتهم والنيل منهم على نحو ما كان يفعل بالنسبة إلى شوقي . وفي هذا الكتاب نفسه ما يؤيد ذلك ؛ فستطيع ملاحظة التفاوت في حديثه عن شوقي وحديثه عن غيره من شعراء جيله ، على الرغم من موت شوقي ورحيل الحادي عشر عباس عن مصر ، وكان شيخ شوقي كان لا يزال غلاماً بلا الساحة الشعرية ، ويمثل للشاعر ميتاً كما كان يمثل له حياً . شاعرا لا سبيل إلى تحطيم مكانته وصرف أذهان الناس وعواظهم عن التعلق بشخصه وإيمانه بتفوقه !

وقد أقام العقاد نقده لشعر شوقي على ملاحظة ثلاثة عيوب أساسية في قصائده هي : التشكك ، والاحالة ، والتقليد ؛ وأضاف إليها عيبين آخرين فيما كتبه عنه في « شعراء مصر وبيئاتهم » هما : الصنعة وغياب الشخصية . وقد اتبع للكشف عن هذه العيوب منهجاً يعينه يقوم على أساس اختيار بعض القصائد المشهورة وتحليلها وبيان ما يشيع فيها من هذه العيوب وغيرها من عيوب اللغة والأسلوب والسرقة . وعلى الرغم

الكائن الحى فى تواصل أجزائه وتكامل عناصره ، والحكم عليه من خلال ذلك .

وعلى الرغم من أننا لا نشك فى أن الأستاذ العقاد وزميله كانوا على معرفة وثيقة عميقة بهذين المفهومين لوحدة العمل الأدبى فى النقد الأدبى الحديث ، فإنهم عجزوا - عند نقله إلى الأدب العربى الحديث وتطبيقه على شعر شوقى - عن الإفلات من أسر النقد العربى القديم فجاءت لذلك آراؤهم فى وحدة العمل الأدبى خطيئا مشوها من هذين المفهومين ، الفنى والتقدي ، صيغ فى لغة تراثية قديمة جعلت من مفهوم هذه الوحدة صورة طبق الأصل من مفهومات القدماء لها ، وحصرها فى عنصر بعينه من عناصر العمل الأدبى ، هو عنصر المعنى من حيث اتساقه وتسلسله فى شكل منطقي مقنع ، وهو ما يتناقض مع حقيقة هذا المفهوم فى النقد الأدبى الحديث كما رأينا ، بل يتناقض مع وظيفة هذا التفتيش فى حيثية كنه وسنية للكشف عن خصائص العمل الأدبى الجالية وتقويم ذاتة بوصفه كائنا متكامل الأجزاء ، متواصل العناصر ، مستقل الصفات . وليس ما تسميه هذه الجاية بالتفكك صفة خاصة بشعر شوقى أو شعر غيره من شعراء التيار التقليدى وسددهم ، ولكنه صفة -أو لفتل ظاهرة فنية غالبية على الشعر العربى القديم والحديث ، تنبع فى الحقيقة من اختواء هذا الشعر الأخرى الخلفة ، والتزام بأوزان وقواف ثابتة تتكرر من بيت إلى آخر . وفى عبارة أخرى إن وحدة البيت فى هذا الشعر من قبيل الخصائص الفنية التى تميزه ، والتى يجب علينا تفسيره وتقويمه فى ضوءها . وشعر العقاد نفسه إذا تسمنا بقيامه ، لا يتخلو من التفكك والإحالة والمبالغة ، وقصيدته الرائية فى مديح الملك فاروق ، والونية التى قالها فى رثاء سعد زغلول ، نموذج لهذا النوع من القصائد التى تمانى من العيوب التى يأخذها على أشعار من يسميهم بالقليلين !

(٧) ونستطيع تلخيص مفهوم النقد الطبى الذى تأثرته هذه الجاية فى دراساته التطبيقية ، من خلال كتابات اثنين من القاصد ها : سانت ييف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) ، وهيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) .

وبعد سانت ييف رائد هذا الاتجاه فى فرنسا . وقد بدأ نقده رومانسيا فخر سنة ١٨٢٩ أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر فى القرن التاسع عشر ، حاول فيها أن يثبت أن للشعر الرومانسى جذورا قديمة يوان للشعراء الرومانسين أسلافا عظاما ! وأخذ بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذى ينبج فى أن يضع له مفهوما جديدا يتلخص فى أن غاية النقد موضوعية ، هى استنباط ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبى ، ذلك أن ما يثبت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحه ، ولذلك فهو يرى أنه لى ندوس أديا يجب أن نسى إلى تعرف موهبه تعرفا مباشرا

والجرائى وغيرهم ، ولكنه يناقض ما هو معروف فى النقد الأوربى الحديث عن وحدة القصيدة التى تأثرت آراء النقاد الأوربيين فيها بأراء أرسطو فى الملحة والمسرحة ، حيث تقوم الوحدة القصوية على ترتيب أجزاء الحرافة أو الحكاية ترتيبا احتماليا وضروريا . ولكن هذا التأثير الأرسطى قد اتخذ فى المذاهب الأدبية الحديثة أشكالا نقدية وفكرية مختلفة لا سبيل إلى الوقوف عندها فى هذه الدراسة المحددة لتنوعها وتنشعبها ، مكتفين بتقرير هذه الحقيقة ، وهى أن هذا المفهوم قد تطور على نحو ما نجد فى كتابات إمرسون ، وهنرى جيمس ، وكروتش ، وبروكس - إلى مقابلة بين العمل الأدبى والكائن الحى مقابلة لم تلبث أن اتخذت تفسيراً جديدا على يدى الرومانسين الألمان عامة ، وكولدرج خاصة ، يتلخص فى أن الإبداع الفنى ليس عملية وآلية ، لكنه عملية جالية ونفسية نامية ومتغيرة ، تمر فى مرحلتين : الأولى مرحلة اللاوعى حيث تنمو بوفرة العمل الأدبى بمزول عن وعى صاحبه ، نمو يجمع فيه بين عناصر متنوعة وغريبة ، والثانية ، مرحلة التطور ، وهى مرحلة وعى الفنان بطبيعة العمل الذى ينشئه ، فيقوم بتنظيم العناصر المتنوعة والتأليف بينها فى كائن جديد له صفات الكائن الحى فى وحدته وتنوعه وخصوصه وعمومه فى آن ، وذلك بأن يتحد فيه الشكل والمضمون اتحادا يفقد فيه كل عنصر خصائصه المميزة وتلحل محلها خصائص أخرى جديدة هى خصائص العمل الأدبى ، ذلك الكائن الجديد . وعلى الرغم من أن مصطلح «الوحدة القصوية» قد شاع استخدامه فى النقد المعاصر ، فإنه قد فقد فى هذا النقد مغزاه الجازى ليتحول من رصد عملية الإبداع الفنى إلى تحديد وظيفة النقد الأساسية فى تأكيد وحدة العمل الأدبى بمقوماته الجالية التى اكتسبها من تألف عناصره وتوحدتها . وكما كانت الخصائص الجديدة للعمل الأدبى فى صورته المتكاملة ضرورة وصحيحة وكاملة عظم نصيبه من الوحدة القصوية .

وبينا يختلف دعاة الوحدة الفنية حول طبيعة هذه الرابطة القصوية التى تجمع بين عناصر العمل الأدبى ، فإنهم يتفقون على رفض ثنائية الشكل والمضمون ، ووسائل التزيين البلاغى ، وغيرها من حل اللغة والأسلوب التى تؤدى إلى ضم عرى العمل الأدبى المتكامل ، كما يتفقون على رفض أية وحدة «آلية» أو «خارجية» مثل تلك التى تفرضها قواعد الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية ، ورفض أى نقد يتعامل مع العمل الأدبى بوصفه عناصر يتميز بعضها ببعض ، ويقوم بها لذلك ، كل عصر منها فى ذاته طبقا لخصائصه النوعية ! وخلاصة ذلك كله أن لوحدة العمل الأدبى فى النقد الحديث مفهومين : فنى ويمثل فى تفسير عملية الإبداع وما تؤدى إليه هذه العملية من «خلق» كائن ادبى جديد يختلف خصائصه الفنية عن خصائص العناصر المنفصلة التى تدخل فى تكوينه ، وفقدى ، يتصل بمعاملة العمل الأدبى عند تفسيره وتقويمه ، معاملة

المخططة من مبادئ سانت بيغ وقواعد تين ، موضع التطبيق في دراسة الآداب العرفي القديم خاصة والحديث عامة ، فها أخذ ينشره منذ عودته من فرنسا ، من مقالات ودراسات يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا ، نذكر منها كتابه : « في الشعر الجاهلي » ، ومقالاته عن الشعراء الجاهليين التي كان ينشرها في جريدة السياسة ، وكتابه : « مع المتنبي » الذي يعد أوضح كتبه جميعا وأدناها على اتباعه هذا المنهج في دراسة الشعراء القدماء .

ونستطيع دون الدخول في تفاصيل هذه الدراسات أن نقرر هنا أن طه حسين قد نجح في أن يخلق من أفكار هذين الناقلين منهجا جليديا تخلص فيه من الصرامة أو فظنفل الحتمية العلمية التي كانت تقيد النقد الطبيعي بسلاسلها ، مما جعل من البيئة والجنس والعصر ونفوس الأدياء قناريخ حياتهم مجرد وسائل يستغلها في فهم أعظم الإبداعية وتفسيرها ، دون كتابة سيرهم على نحو ما كان يفعل تين ، أو تصنيفهم في فصول أدبية كما كان يحاول أن يعمل سانت بيغ !

وقد انحل هذا المنهج المركب كما كان يستخدمه طه حسين في كتابات المعاصرين له إلى عناصره المختلفة ، فأصبح منهجا نفسيا خالصا حينا ، كما أصبح منهجا بيثيا أو تاريخيا حينا آخر . وكانت جذاعة الديوان من هؤلاء النقاد الذي افتتوا إلى المنهج الطبيعي بفضل دراسات طه حسين الرائلة . وآية ذلك أن تألثم بهذا المنهج قد جاء في وقت متأخر كثيرا عن تأثر طه حسين به ، فبينما نراهم يتكئون على النقد العرفي القديم في دعوتهم للشعر المعصري ، ويؤسسون على مبادئ حملتهم على شعر شوقي ، نراهم في المرحلة الثانية يمتدون على المنهج الطبيعي في دراساتهم التطبيقية حول الشعراء القدماء والمحدثين وغيرهم من الدراسات الأخرى . وقد أسرف الأستاذ العقاد في تبني هذا المنهج والاعتدال عليه إسرافا يحتاج إلى تعليل ، سواء فهاخلفه من دراسات عن الشعراء القدماء أو المحدثين ، أو ما نشره من كتب عن عباقرة الإسلام والمسلمين ، ولكنه على عكس طه حسين ، قد ارتد باستخدامه لهذا المنهج إلى أصوله التي كان عليها في كتابات هذين العالين ، ليجعل منه وسيلة إلى كتابة سير الرجال حينا ، وتصنيف الشعراء في أجناس أدبية حينا آخر ! وتقف ، لإيضاح طبيعة هذا المنهج في كتاباته عند دراستين جادتين له هما كتاباه : ابن الرومي ، حياته من شعره ، وشعراء مصر ويصاؤون في الجدل الماضي . وقد اندفع كثيرون بجاه في الكتاب الأول من تحليلات لنفس ابن الرومي وتعليل لتشاؤمه وما كان يؤدي إليه من سلوك شاذ ، فسلوكه ضمن الدراسات التحليلية للشعر القائمة على المنهج النفسي ، مع أن المؤلف نفسه قد أوضح في أكثر من موضع في كتابه أنه يكتب سيرة ابن الرومي من شعره . ونقل هنا عن هذه الفقرات القليلة التي تشرح هذه الغاية التاريخية . فهو يقول في تمهيد الكتاب واصفا عمله فيه :

« هذه ترجمة وليس يترجمة : هذه ترجمة بظب أن تكون

من خلال تربيته وثقافته وحجائه وأصله . وانطلاقا من هذا المفهوم التقدي الذي يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية ، وشخصية الأدياء في نتائجهم وأمزجهم الطبيعية ، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ، ويصفها تصنيفا علميا . غريبا في أجناس بشرية ، كما يصف التاريخ الطبيعي أنواع الحيوانات في فصول طبقا لخصائصها الفسيولوجية المختلفة ، فقد كان يعتقد أن هناك « فصولا » من النفوس البشرية ، تماما كما توجد أجناس وفصول حيوانية ونباتية مختلفة في التاريخ الطبيعي . ولم يكف سانت بيغ عن الإعلان أنه بقوانينه النقدية تلك إنما يكتب ما يصح أن نصفه بحق « التاريخ الطبيعي للنفوس » . وعلى الرغم من إيمانه وممارسته لهذه الآراء أو فلنقل لهذا الاتجاه الطبيعي في النقد ، فإن الدراسات التطبيقية التي خضعها لتحقيق هذا الزعم الذي سعى إلى إثباته ، فإن نظرة سريعة في كتابه « وأحدث الأتني » وكتابه « تاريخ بور رويال » تدلنا على أنه لم يفعل شيئا أكثر من أن قدم لنا تحت ستار العلم ، تحليلا طريفا لشخصيات كثيرة غير متسقة لا تربط بينها عوامل نفسية أو اجتماعية مشتركة ، وقد كانت متعة تنحصر في ملاحظة الكاتب في حياته الخاصة ، كما كانت تستثير الصراعات الأخلاقية في شبائر الأفراد !

ويذهب « تين » مذهبا مختلفا على الرغم من اعتياده مثل معاصره سانت بيغ على قوانين العلوم الطبيعية في بناء أفكاره النقدية ، فقد كان معنيا بالبحث عن قوانين تتحكم في عملية الخلق الأدبي التي كانت في رأيه ، تخضع لثلاثة عوامل رئيسية هي : الجنس والبيئة والعصر ، مع وجود ملكة بارزة تتحكم في الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبي . ويعنى بالجنس تقسيم البشرية إلى أجناس (مجموعات بشرية) لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الآري والسامي .. والبيئة التي يقصدها هي البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية . والعصر اصطلاح يعنى التطور الذي تخضع في الماضي وما يترب عليه من حركة مكتسبة ، أي تلك القوة التي توجه الآداب والمهنعات وقودها في طريق التطور . وبخلاصة نظريته أنه يرى في العمل الأدبي « مركبا كليا » يمكن من طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها . وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزي الذي خصص له دراسة مطولة ، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزي الذي نشأ في جو معين وظروف تاريخية خاصة ، ومعتقدات دينية محددة ، وليس شكسبير ولمان سوى منتجات تبرز من مركبات مختلفة لهذه القوى التي يراها تصنع الأدياء والآداب . ويتضح لنا حين نضم أفكار سانت بيغ إلى مبادئ تين أنها خليط من القواعد العلمية الصارمة ، والعناصر الرومانسية المؤثرة ، و- بعبارة أخرى - تجمع بين العلم والوجدان .

وقد كان طه حسين أول من وضع هذا المنهج في صورته

لا يصورون الواقع كما هو في حقيقته ولكن كما يرونه رؤية أدبية ، ومعنى ذلك أنه يجب أن نفرق في الأدب عامة والشعر خاصة بين حقيقتين : الحقيقة الواقعية والحقيقة الأدبية . ونكتي هنا ، للتدليل على خطر هذا التبع الطبعي في كتابة سير الشعراء بما جاء في هذه الدراسة من كلام حول تأثير الأصل اليوناني في تكوين شخصية ابن الرومي وتشكيل عبقريته إذ يقال : « .. وما من شك في أن الشاعر الذي نتحدث من أصل يوناني أيا كان مقره غير الشاعر الذي نتحدث من أصل عربي أيا كان مقره . إنه صاحب عبقرية تعيد الحياة ، ونحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشتخص الملحن ، وتقدم الجمال على الخير .. ولا نعرف صنعة أجمع لهذه الحاصل كلها من صنعة العبقرية اليونانية التي سممت بها في الجملة فنون الإغريق ؛ فقد كان الإغريق يحفظهم كما كان ابن الرومي يحفده ... » ! ولو صدقت هذه المقالة لانتصرت العبقرية الشعرية على الذين ينحدرون من أصول يونانية ، ولأصبح كل يوناني بالضرورة شاعرا عظيما !

ويظهر أثر المتبع الطبعي بصورة أوضح في كتاب العقاد : « شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي » ، حيث نراه يقسم الشعراء المصريين اللذين يمتحنون إلى التيار التقليدي تقسما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التي يراها قد أثرت في صنع شخصياتهم وتشكيل خصائصهم المميزة لفهم الشعرى ، هما : البيئة الكبرى وهي البيئة المصرية العامة ، والبيئة الصغرى ، ونريد بها البيئات الخاصة التي نشأ فيها هؤلاء الشعراء في داخل البيئة العامة . وهو بذلك يخطئ بقوانين «تين» خطوة أخرى .. وقد كان لذلك أثره في أنه انتهى إليه من نتائج ، إذ نراه يصف الشعراء في مجموعات ، لكل مجموعة منها اتجاه بعينه يتفق في خصائص فنه العامة مع المجموعات الأخرى ، ويمتاز بها في خصائص أخرى فردية . وفي عبارة مختصرة ، إنه راح يزاوج في هذه الدراسة بين آراء تين وساتن ييف عن طريق رصد المؤثرات البيئة والجنس والنصر في هؤلاء الشعراء ، وتصنيفهم لهم في فئات شعرية . وقد عبر العقاد في المقدمة التي كتبها لهذا الكتاب تعبيراً صريحا عن هذه الغاية فقال :

« معرفة البيئة ضرورية في نقد كل أمة ، وفي كل جيل ، ولكنها أكرم في جيلنا على التخصص ، وأكرم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجبل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة في اللغة العربية التي كانت لغة الكاتبين والناظرين جميعا .. وكل إدراك لخطوات التجديد في الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتر ما لم يقترن به إدراك هذه الحالة التي لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى ، وهي الحالة التي استلزمها تعدد

قصة حياة ، وأما هذه فأخرى بها أن تكون قصة لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكنها إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا في المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيها نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مزنة تستحق من أعظمها أن يكتب فيها كتاب » ! ويقول في موضع آخر واصفا طريقته في المزوجة بين شعر ابن الرومي واختيار القلماء عنه لكتابة سيرته : « فمن الواجب علينا أن نبين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومي ، وحاجة الأخبار بين أيدينا إلى التكبير من كلامه في وصف نفسه عامدا وغير عامد ، وأن نبين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية ، لا شئال وجدان الرجل ، وغرط استعابته لنفسه في شعره ، وشدة الامتزاج بين حياته وفنه ... » !

وقد أقام العقاد محاولته أو منهجه في كتابة سيرة ابن الرومي على دعامتين ، أخذ الأولى من آراء ساتن ييف ، وهي فكرته القائلة بأن العمل الأدبي إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحهم ثم فإن فهم هذا العمل وتفسيره لا يتحققان إلا بالتحرف بطريقة مباشرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله ، والثانية من قوانين تين القائلة بأن الفنان نتاج البيئة والعصر والجنس ، وأن الفن نتاج الفنان ، وبلغه العلم تلك القوانين القائلة بمنحمة الظروف والملابسات .

وقد قام العقاد لتشديد هذا « البناء العلوي » لسيرة ابن الرومي بدراسة خمسة موضوعات أساسية انطوى كل منها على عناصر أخرى فرعية : البصر الذي نشأ فيه ابن الرومي ، وهو القرن الثالث للهجرة ، بتواحيه المختلفة ، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأدبية ؛ وحياته ابن الرومي وثقافته المنوعة كما تصورها أشعاره ، وأصله اليوناني وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته ، وبيئته الخاصة والعامة وما كان يواجهه فيها من أحداث ومواقف ، متخلدا ، من هذا كله ، وسيلة إلى دراسة صناعته الفنية التي يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التي صنعت شخصية ابن الرومي وشكلت عبقريته وانجذبت بشعره هذه الوجهة الخاصة التي لا يدانيه فيها شاعر آخر من شعراء عصره !

ومن الحق أن نذكر هنا أن العقاد قد درس هذه الموضوعات المختلفة في ذاتها دراسة عميقة ، وانتهى في أكثرها إلى آراء جديدة تمد بحث إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومي خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة . ولكن ورود هذه الدراسات في إطار المتبع الطبعي ، ولغاية معينة هي بناء سيرة ذاتية لابن الرومي قد جعل منها مجرد ادعاءات علمية وغرور مسيقة قابلة للنقض والتفنيد . ذلك أن اعتبار الشعر وثيقة تاريخية أمر ينطوي على خطر وترييف كبيرين ، فالشعراء

والأجنبية لترات جاعة الديوان النقدي إلا إحياء ذكرى هؤلاء الرواد العظام بدراسة حركتهم النقدية دراسة منهجية مقارنة نيراً من المعوى وتنصم بالحق وتضعهم في مكانهم الصحيح من حركة النقد الحديث !

البيئات الأدبية عتلت في الجيل الماضي ، وحاولنا أن نلم بها في هذه الفصول .. ١

وبعد ، فلم ترد بما قلتمناه من محاولة رصد الأصول العربية

الهوامش :

- (١) راجع حوله الفكرة كتاب عبد القادر القط : الأبياء الجنداني في الشعر العربي المعاصر .
- (٢) إن عبد القادر القط أول من أطلق هذا المصطلح على حركة الإحياء الشعرية التي قادها البارودي وهو مصطلح جامع لفصايا كثيرة فتح الباب على مصراعيه أمام طائفة الأدب الحديث .
- (٣) راجع الأبياء الجنداني .. لعبد القادر القط فقد جده فيه فصالياً حول منظار التقليد في شعر جاعة الديوان .
- (٤) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : ١٩٣٠ .
- (٥) أثارت شكوكاً كثيرة حول تأثر العقاد بكتابات شكوى وأشعار مطران كما أثارت عاصفة حول سرقات اللآلئ .
- (٦) أعاد العقاد نشر هذه المقدمة في كتابه : مطالعات في الكلب والحياة (بيروت) : ٤٣٣ وما بعدها .
- (٧) راجع مثلاً ما يقوله في : مطالعات في الكلب والحياة : ١٢ : «إن الشعر صناعة توليد المواظف بواسطة الكلام .. الخ» .
- (٨) مقدمة ديوانه : ٢٨٨ .
- (٩) للآلئ كتاب ومقدمة يمدان وثيقة على مقوموه للشعر ومنهج في نقده وتفسير ظواهره : ما : الشعر ، حياته ووسائله .
- (١٠) ومقدمة الجزء الثاني من ديوانه .
- (١١) وقد اعتدنا أكثر التصور المسبوق إليه منها . وقد ورد النص المذكور في الدراسة في مقدمة الديوان .
- (١٢) الشعر حياته ووسائله : ١٩ .
- (١٣) راجع مقالات : الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد ، مجلة فصول ، العدد الأول ، السنة الأولى : ٦٨-٩٦ .
- (١٤) تميز في المزان (نقلا عن : فصول من نقد الشعر عند العقاد : ١٥٠) .
- (١٥) مراجع الشعر (مقال للامتداد العقاد) ، الكتاب ، عدد أكتوبر ١٩٤٨ .
- (١٦) يستطيع القارئ أن يود إلى دراسة للكثير عمود رجب عن : المرأة والفلسفة مشفورة في مجلة حواشيات كلية الآداب جامعة الكويت (يونيو ١٩٨١) ، عرض فيها لتاريخ رمز المرأة وأثره في التفكير الفلسفي . ولمه الدراسة قسوة وأهمية خاصة لأنها تفسر كثيراً من قضايا التفكير الأدبي والفلسفي كما تلي أقواله على دور المرأة في الفكر الفلسفي العربي القديم .
- (١٧) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : ١٥٦-١٥٧ .
- (١٨) ألبا حواش : الكلاسيكية في الشعر العربي والعرف : ٣٢ .
- (١٩) أرسلط : فن الشعر : ١٠ (نقلا عن غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث : ٥٦-٥٧) .
- (٢٠) نفسه .
- (٢١) النقد الأدبي الحديث : ٥٠ .
- (٢٢) من الشعر (نقلا عن النقد الأدبي الحديث : ٥٥) .
- (٢٣) نفسه : ٥٥-٥٦ .
- (٢٤) الرسالة : العدد ٥٢ لسنة ١٩٣٩ : ٢٤٣-٢٤٦ .
- (٢٥) مطالعات في الكلب والحياة : ٢١٥ .
- (٢٦) لنسوق شيفر دراسة رائدة في هذا الجانب من التطور هي كتابه : «الفن والشعر» في الشعر العربي ، كشف فيه عن هذا الجانب من سيطرة التقليد الشعرية الموروثة ما بين شعر الجاهلية وشعر المصنوع الإسلامي التالية . كما كتب الروم أحمد أمين دراسة مثيرة عن «حياة الشعر الجاهلي على الشعر العربي» !
- (٢٧) مجلة فصول ، السنة الأولى ، العدد الأول : ٥٩-٧٣ .
- (٢٨) الرسالة مجلد ١٩٣٤ : ١٨٢٥-١٨٢٩ .
- (٢٩) نفسه . مايو ١٩٣٩ : ٥٤٥-٥٥٧ .
- (٣٠) راجع على سبيل المثال : (أ) عباس العقاد .
- (ب) خليفة الترنس .
- (ج) عبد الحلي دياب .
- (٣١) أحمد عبد الواحد هلال دراسة قيمة حصل بها على درجة الماجستير من «النقد الأدبي بمصر» والشام في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا تزال رغم أهميتها غائبة .
- (٣٢) من يذكر صاحب المقال اسمه وإن كان عبد الواحد هلال يؤكد في كتابه : الجاهليات نقد الشعر في مصر ١٩٤٠-١٩٦٥ أن كاتب المقال هو الروم يعقوب صبر .
- (٣٣) مجلة الشيا : ١٨٩٩-١٩٠٠ (نقلا عن عبد الواحد هلال الجاهليات نقد الشعر : ٩) وراجع أيضاً : رؤى حسن : أشهر الشعر : ٣١ فقد دعا في فترة مبكرة (سنة ١٨٧٠) إلى التخل عن الأوزان والقوافي ، ولما فعلا بتجربة عملية هي نظم واحد وعشرين بيتاً لم يلتزم فيها قافية على الإطلاق .
- (٣٤) حمر النور : في الأدب العربي الحديث : ٢ : ٢١٨-٢١٩ .
- (٣٥) مختارات المظهر : ٥١ .
- (٣٦) مجلة أيار (١٩٣٣) : ٩٧٠-٩٨٣ .
- (٣٧) في الأدب العربي الحديث : ٧ : ٢١٨-٢١٩ .
- (٣٨) S. March, Modern Arabic Poetry, pp. 78-79 .
- (٣٩) مجلة الشعر : (السنة الأولى- يوليو ١٩٠٠) : ٨٥ .
- (٤٠) مقدمة ديوانه : ١ : ٨-٩ .
- (٤١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : ١٩٩-٢٠٠ .
- (٤٢) Modern Arabic Poetry, p. 78 .
- (٤٣) نفسه .

مكتبة

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٤١

تقدم

أكبر عرض للمكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

مرحباً بكم في مكتبة مدبولي

العربية والعالمية

المسرحيات

روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

دار الشروق

أجل الكتب والسلام للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

دار الشرف بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥١٠٨٥٩٦ / ٣١٥٨٥٩٦ فاكس : ٢٠١٧٥٨٥٩٦ SHOROK

البنفسجة والبوتقة

الترجمة ولغة الشعر الرومانسي العربي

محمد عبد الحى

يقول هوراس في كتابه «فن الشعر Ars Poetica»: «لا يجعل بك أن تحاول نقل الأصل كلمة بكلمة مثل عبيد الترجمة»^(١) فالترجمة كلمة بكلمة تكاد تكون محالة؛ لأنه لا توجد لغتان تتطابقان في بنائهما التركيبى للجميل، ولا في الصيغ الصرفية، ولا في الأنماط النحوية؛ باعتصار، ليس هناك لغتان تتطابقان في تصميمهما اللغوى الجوهرى. وبغضلا عن هذا تختلف اللغات باختلاف البيئات الثقافية التي نشأت فيها. هذا الوجود اللغوى – الطاقى المزدوج للغة، أو الخطط الجنى – اللغوى ethnolinguistic للاتصال، كما يسميه إيروجن أ. نايد (Eugene A. Nida)، يجعل «من المحال كليا أن نتعامل مع أية لغة بوصفها علامة لغوية، دون أن نفر على الفور علاقتها الجوهرية بالسياق الثقافى بوصفه كلاً»^(٢).

ومشكلة ترجمة الشعر، بصفة خاصة، أكثر حدة؛ حيث تكون «العلاقة اللغوية» في أكثر أبنيتها حساسية وتعقيداً وتركيزاً، فتعدو «جسد» القصيدة. وبالنسبة إلى شلى، «تعدو حكمة إلغاء بنفسجة في بوتقة، لاكتشاف العناصر الشكلية لألوانها وعبورها، أشبه بالسعى إلى نقل إبداع شاعر من لغة إلى لغة مغايرة»^(٣)؛ ودفعوا المشاكلة مبدأً بنائياً للنص في الشعر... فترجمة الشعر محالة بحكم تعريفه؛ وليس هناك شيء ممكن سوى التبادل الحلاقى^(٤).

ويتج مايسمى بالكثافة الشعرية للقصيدة أثره في اللغة التي ترجم إليها؛ ومحاولات تعديل اللغة الأصلية وتذجيتها وتطويعها وإعادة خلقها – وكلها مستويات للتبادل الحلاقى – تتضمن شكلاً من أشكال الإذعان للأصل؛ ولذلك يضيف جينورد:

«إن المترجم الممتاز يمكن أن يضيف إمكانات جديدة للغة الأم؛ ذلك أنه يدع طوال الإدراك لمواطنيه إلى أبعد مما هي عليه، وذلك عندما يوظف اللغة في وظائف جديدة، ويكشف عن

إن التبادل اللغوى المشترك؛ أغنى الترجمة الحلاقة للشعر إلى لغة غير لغته، يمسك الترجمة عادة، كما يمسك عصره ومفهومه عن الشعر ولغته. ويقول هنرى جينورد: «أيا كان أثر الترجمة فإنها لا تتطابق تماماً مع الأصل، لأن كليهما يختلف عن الآخر اختلافاً بنياً في درجات التأكيد. وتنسب الترجمة إلى مجرى مغاير في عالم الأدب، ويحكم لقاء المجرىين التيارات المتقاطعة، والدوامات الحفية، والمنطفات التي لا تين. ولا يمكن أن يشك القارئ الحديث في أن نسخة شليجل تايبك لشكسبير تنتمى إلى عصر جوته بكل قيمتها العالية»^(٥).

الفراتى التى استعملت في أماكن أخرى لتوصيل حالات بأعياها من حالات العقل ، أو توصيل حلويس مياضة ومشاعر غير مألوفة . وهناك رأى يرى في عالم الأدب تعاوناً بين أجيال الكتاب ، برغم تفاوت أمانهم وأزمانهم ، في تطوير وسائلهم التعبيرية المشتركة ، وهذا ما يحدث في حالة الترجمة بوصفها وعياً يتسع في بطنه ، وبوصفها لغة تلح على أن تؤدي ما أدته اللغة الأخرى من قبل .^(٧)

وبالمج هذا البحث الترجمات الشعرية العربية للشعر الإنجليزي ، وتدورها في بزوغ لغة الشعر الرومانسى ونموه . وباكرية هذه الترجمات هي «صليب المسيح» ، وهو كتيب يحوى اثني عشرة ترنيمة في أربع وعشرين صفحة ، نقلها إلى العربية مترجم غير معروف ، وطبعها الـ C.M.S. في عام ١٩٣٠ .

وفي عام ١٨٣٦ ظهرت طبعة أخرى لها في مائتي نسخة عن الإرسالية الأمريكية في بيروت^(٨) . وما يمتنا هنا هو الترجمات ذاتها ، فالعربية التى نقلت إليها هذه الترجمات تتعرض لانحرافات معينة تبعد بها عن معايير الصحة النحوية والعروضية . والترنيمة الافتتاحية - «صليب المسيح» - التى تحمل المجموعة عنوانها ، مثال دال على ذلك ، ففى نقل لقصيدته «صليب العالم» I. Watt :
Crucifixion of the World

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of glory died,
My richest gain I count but loss,
And pour contempt on all my pride.

Forbid it, Lord, that I should boast,
Save in the death of Christ my God
All the vain things that charm me now,
I sacrifice them to his blood.

See from his head, his hands, his feet,
Sorrow and love mingled down;
Did e'er such love and sorrow meet,
Or thorns compose so rich a crown!

هذه الرباعيات الثلاث تلوب في هاتين المقطوعتين :

لا أرى شأن الصليب

الموجب العجب العجيب

لوح مات رب الجسد إذ

عاش عليه كل الصليب

لا يلقى في جلد على

إحراز حظ أو نصيب

وأصعب إذ لا على

كبرى ووشقنى التحبب

يا رب إلى عائد

بك من تباه في رغب

إن كل شيء شاق

إلا سدى من أمله

لا أرى ما قد نقا

طر من يديه ورجله

الحزن والحب معا

متنازحين بفسله

يالت شعري هل جرى

هذا لنا من قبله

أو هل رؤى في الدهر

شوك صار لاج مؤله

أفلا ترون ألا هو

ن وتشكرون للفضله ..

هذه محاولة لا لأوجهها ، وإن كانت للأسف غير ناجحة ، لكتابة عربية سليمة نحويًا ، وللتمسك بتقاليد العروض العربى . وتبدو اللغة المعية التى كتبت بها هذه المحاولة صفة لأكثر الكتب التى أخرجتها الـ C. M. S. من مطبعة مالطة . ويصف طيباوى Tibawi لغة واحد من هذه الكتب ، هو ، تحديدًا ، كتاب «تواريخ الأعلام» (١٨٣٠) ، بأنها «فقيرة ، تحط في الغالب إلى مستوى العامية» ؛ الأمر الذى قد ينطبق أيضًا على «صليب المسيح» . وهذا ما يبنى احتمال أن يكون أحمد فارس الشدياق هو مترجم الترنيمة كما يقترح أحد الدارسين المحدثين^(٩) .

وقد ضمت الإرسالية الأمريكية في بيروت في سنة ١٨٤٠ ، مارونيا بارزا ، هو نصيف اليازجى (١٨٠٠- ١٨٧١) ، مصححا في الطبعة^(١٠) ، التى كانت قد نقلت من مالطة في سنة ١٨٣٤ ، وإن لم تبدأ الطبع حتى ١٨٣٦ .

وكان اليازجى ، كاشدياق ، شاعراً لغوياً متميزاً^(١١) . وبالرغم من أنه ساعد بعدئذ بعشر سنوات في الترجمة البروتستانتية للكتاب المقدس ، ولم يكن قد غير مذهبه الدينى ، فإن عمله مصححاً ينتهى على نحو مفاجئ في ١٨٤٥ .

وفي ١٨٤٨ انتقل بطرس البستاني (١٨١٩- ١٨٨٣) ، الذى عمل مع الإرسالية الأمريكية حتى ١٨٤٠ ، إلى بيروت ليعمل مترجماً مساعداً «لإيليث سميت»^(١٢) ، الذى كان مكلفاً بترجمة الكتاب المقدس ؛ وكانت هذه الترجمة قد بدأت في خريف ذلك العام . وكان البستاني ، كاليازجى ، واحداً من أعلام الأحياء الكلاسيك الجديدي في النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ولا يحتاج إسهامه في الأدب والفكر العربيين إلى فضل بيان . وقد كان يعرف الإنجليزية ، خلافاً لليازجى ؛ ويحتمل أنه هو الذى ترجم المجموعة الثانية من - وترنيمة للعبادة - إلى العربية ، تلك التى نشرتها مطبعة الإرسالية في بيروت ١٨٥٢ . والصلة محتملة بين أسلوب ترجمة الكتاب

الحال ، غير تقيّة . ومن وجهة النظر هذه نتم اهتماما خاصا بالترنيمتين رقم ٦ و ٣١ . فالأولى ترجمة الترنيمة ولهم كوبر William Cowper « ترنيمات أولي » Olney Hymns التي ظهرت أولا في مجموعة Conyers من المزامير والترنيمات (١٧٧٢) تحت اسم « Passiontide » :

ينبوع جود من دم زالك جرى
من جسم فادينا الذي أسهى الوري
أنقى حمم من غطس
فيه جلا عنه الدنس

(ترنيمات ، ص ١٥)

There is a fountain fill'd with blood
Drawn from Emmanuel's veins;
And sinners, plunged beneath that flood,
Loose all their guilty stains.

أما الترنيمة الأخيرة فهي ترجمة لقصيدة جميلة للشاعر الرومانسى الأمريكى هنرى وادورث لنجلو Henry Wadworth Longfellow (١٨٠٧-١٨٨٢) ، وهى قصيدة « بارتيموس الأعشى » :

صرخ الأعشى ابن طحا يا يسوع ارحم فثلك
نال غيرى منك برما فأغن ضفنى كذاك
الجنوع النبره غصبا وهو يزيد
فلهذا الرب أقبل ثم سلقى مالتيد

(ترنيمات ، ص ٥٦-٥٧)

Blind Bartimeus at the gates
Of Jericho in darkness waits;
He hears the crowd; - he hears a voice
Say, 'It is Christ of Nazareth.'
And calls, in tones of agony,
"Immanuel, Emmanuel!"

وكما في كل الترنيات الأخرى في المجموعة تقريبا نجح المترجم في إنتاج قصيدة معادلة ، تعتمد على نفسها ، ويمكن أن تقيم على هذا الأساس . إنها تصل القوة بالبراعة الفاتكة في النظم ، والوضوح في نقل الصورة البهية عن الحالة الجسدية والروحية للمعنى . وقد يزودنا نقل الجمل اليونانية عن القديس مرقس بدليل آخر على أن بطرس البستاني كان للمترجم الأساسى للمجموعة على الأقل ، فالبيستاني كان على معرفة صليبة جيدة بالسرمانية ، وللاتينية ، والعبرية ، والإيطالية ، واليونانية^(١٧)

وفي سنة ١٨٥٧ احتل كورنيليوس فان دايك مكان ليلى سميت في إكمال ترجمة الكتاب المقدس . ولكن المشرف الجديدين على الترجمة لم يستغن بسميت أو أحد مساعديه المخلصين (اليازجى والبستاني) (١٨٩٥) ، إذ يبدو أنهم اعترضوا على

المقدس واسلوب ترجمة الترنيات . ويوصف أسلوب البستاني على النحو التالى :

« كان على البستاني أن يضع المسودة الأولى ، التي راجعها سميت ويعدل فيها معه ، ثم مع نصيف اليازجى ، الذي لم يكن يعرف إلا العربية ، ثم بعيد « سميت » النظر مدققا في النسخة المعدلة ليستبعد كلمات أو صيفا لا تقبلها المستويات الفصحى دون أن يجرى على المعنى كما فهمه »^(١٩) .

وربما كانت النية متجهة إلى أن تحمل « الترنيات » ، التي نحوى اثنين وثلاثين ترنيمة ، حمل « صليب المسيح » ، فهي تظلو من العيوب العروضية واللغوية . إنها ، كما سيظهر بعد قليل ، تقدم في الغالب السات الكلاسيكية المحدثه لدقة الأسلوب ، وأناقة العبارة ، والوضوح . وقد يدل على الاختلاف في الدرجة بين الترجمتين أن نقارن ترجمة « صليب المسيح » باتباس دال من ترنيمة واط « أمام عرش يهوه الربيب » Before Jehovah (awful throne) ، المستمدة على الزمور المائة ، بأداء « الترنيات » لها .

Before Jehovah's awful throne,
Ye nations, bow with sacred joy;
Show that the Lord is God alone;
He can create and he destroy.

جنن يا كل الورى
أمام ذى العرش الربيب
وأغسلوا له الدعا
فلاسه رب مجيب
لا رب إلا هو ولا
سواه ذيان مضيب
يحي وإن شاء يميت
وأمره الأمر المصيب
(صليب ، ص ١٥)

أمام ذى الكرمى اسجدوا
بفرح مقدس
وادردوا بقلنا أنه
يحي وملقى الألفس

(ترنيمات ، ص ١٣)

إذ يوجد اختلاف واضح بين توليفة صوتية مترهلة . مع كد في اصطلاح الإيقاع ، وترجمة ليقة مصقولة . في الترجمة الأخيرة براعة أدبية تفوق ما في الأولى ، التي تقنع بإعطاء انطباع ينطوى على عاطفة دينية قد توسى إلى المرء أن بعض الاعتبارات الأدبية ، حقا ، كان لها أثر في اختيار بعض الترنيات الأصلية ، على الأقل لمجموعة الترنيات ، برغم أنها اعتبارات ، بطبيعة

أسلوب فان دايك ، الذى وصفه طيباوى فى النهاية وعلق عليه على النحو التالى :

فى عام ١٨٤٧ ، ادعى إعلان يابى أن الكتاب المقدس المخطوط لنقله إلى العربية قد يمثل مكان القرآن^(١٩) .

ولم يكن واضحا أن النظام الذى اتبعه سميث فى الترجمة يقضى إلى هذا الإنجاز ، ولا كان نظام فان دايك كذلك .

فبالرغم من أنه اتخذ من مسلم مثقف مساعداً له ، فقد أعلن أنه يتحاشى أسلوب القرآن وتعبيراته عمداً^(٢٠) . فهل ليدعشنا ، لهذا ، أن العرب المسلمين ، الذين نشأوا مفتونين باللغة المحيية للقرآن ، لم يقتنعوا أبداً بقبول الترجمة العربية للكتاب المقدس ، ولو يورصفها نصا أدبيا^(٢١) .

ووصل الأمر إلى درجة أن طالبا عربيا مسيحيا فى الكلية البروتستانتية فى بيروت وجد أن الترجمة غير خلقة ، وأنها «ضعيفة» و«قلقة الأسلوب»^(٢٢) .

وينعكس الأسلوب الجديد فى ترجمة المزامير والترنات التى أنجزت ما بين ١٨٤٧ و١٨٨٥^(٢٣) . بها هما ترجمتان للزمور الأول ، الأولى من الترنات (١٧٥٢) ، والثانية من المزامير (١٨٧٢) . والترجمة المبكرة مثال على «القل الخلقة» ، أما المتأخرة فضحى بالترجمة الأدبية فى سبيل أخرى أكثر قرا ، تتحاشى الأسلوب القرائى :

أصاب العبد لم يسلك

برأى الملحد الكافر

ولم يتبع خطى الخطاى

ولكن الهوى فيه

بناموس العمل العاقر

يهذ الليل إذ يحس

به والصبح من باكر

نجيح الصنع ميسور

خلاف المذنب العاثر

لدى أوقاته يجنى

وريقا ليس بالتائر

لذا لا ينهض الخطاى

يرى طرق الهدى ردى

ويغزى قوة الماكر

طوى لمن لم يحش فى

مشورة الأشرار

بل دائما يسلك فى

مسالك الأبرار

من لم يجالس هازنا

بربه القادر

بل دائما - يهد فى

ناموسه الطاهر

فهو كخرس نابت

على بحارى الماء

أعماره ينهى كذا

أوراقه الخضراء

وكل ما يصنعه

يكون فى نجاح

ليس كذا الأشرار بل

كالمصنف فى الرياح

لذلك الأشرار لا

يقوم فى الدين

ولا الخطاة صعبة ال

أبرار فى الحين

لأن ردى عالم

بطرق الأبرار

أما التى هالكة

فطرق الأشرار

(مزامير ، ص ١-٢)

لقد عاد المترجمون الأوائل والمتأخرون معا إلى أشكال

الموشع فى التراث الأندلسى ، ليؤكدوا استجابة الشكل المقلد

للموشع لشكل الترنات الأصلية المترجمة إلى العربية .

ولذلك كانت الترجمة العربية الحديثة حلا وسطا فى

التألب ، يصل بين أشكال عربية وأشكال غربية . وها هى

ثلاثة أمثلة ، تشعل الأصل الإنجليزى ، والترجمة العربية ،

وشكلا ملأنا من الموشحات :

I'm but a stranger here,
Heaven is my home!
Earth is a desert dear
Heaven is my home!

أنا لست إلا غريبا هنا

فإن السما موطنى

أرى الأرض ليست سوى بلقع

فقدار العلى موطنى

أرى الحزن والحوف حولى هنا

فقدار العلى موطنى

واهتدى السارى إلى ذاك
الحصى الثانى القريب
وشمنا عرف منك
وصبت نفس عدوى
وامتحت عين رقيقى
يا ملجأ الوجه عطشى
من الهجر القبيح
ثم حول لى إشارا
ت المعاني بالصريح
حسنك اللعان قد أسفر
عن كل ملىح
لغريب أنا فى الدنيا
على الحسن الغريب (٢٩)

Salvation! O, the joyful sound,
'Tis pleasure to our ears;
A Sovereign balm for every wound,
A cordial for our fears.

Bury'd in sorrow and in sin,
At hell's dark door we lay;
But we arise by grace divine
To see a heav'nly day.

خلاصى القدى بالصوت يبعج
لأسامعنا قد . حلا
دواء لكل جراح يبعج
وتعزية فى البلى
من الحزن من عمق وادى
خطا وظلمة باب الجحيم
نقوم بنعمة رب السما
وننظر نور النعم (٣١)

الحق هو الباطن وهو الظاهر
لأعرجى عن سواه تحظى فيه
فى الكون قد بدا سناه باهر
لم ينف سوى عن الذى يحقيه
والليل مع النهار عنه الذى
والأرض مع السماء والأمواه
الكل إشارة وأنت المعنى
يا من هو لا إله إلا الله (٣٢)

وقد استخدم المترجمون أيضا أشكالا أكثر تعقيدا من
الوشح المرصع الذى يسمح نظريا بأى عدد من التوزيعات

لذلك أشعاق أن أرتقى
سريعا إلى موطنى (٣٥)
لى وجود بمن يقول أنا
حاش لله أن أكون أنا
إن علمى عن العقول علا
حاش لله أن أكون أنا
أفعل الفعل ثم أنكره
حاش لله أن أكون أنا
جامعا فارقا بقدرته
حاش لله أن أكون أنا (٣٦)

While with ceaseless course the sun
Wasted through the former year,
Many souls their race have run,
Never more to meet us here,
Fined in an eternal state,
They have done with all below,
We little longer wait;
But how little, none can know.

As the winged arrow flies,
Speedily the mark to find;
As the lightning from the skies
Burns and leaves no trace behind;
Swiftly thus our fleeting days
Bear us down life's rapid stream.
Upwards, Lord: our spirits raise.
All below is but a dream.

جرت الشمس إلى
منهى عام مضى
لشجارت أنفس
لا نلقاها هنا
لبت فى الخلد إذ
أكملت هذا الذى
وبقينا بعدها
برهة يا كم ترى

كخفوق البرق إذ
لاح لا يبقى أثر
ركضت أيا منا
هابطات بالبشر
فانتشل أرواحنا
رب من وادى الخطر
كل ما تحت السما
مثل حلم قد عبر (٣٨)

طلعت فى ظلمة
الأفكار أنوار حبيى

والأنساق ، مع الحفاظ على الانتظام الحسائى . وعلى سبيل المثال :

We won't give up the Bible!
God's holy book of truth;
The blessed staff of hoary age,
The guide of early youth.
The sun that sheds a glorious light
O'er every dreary road;
The voice that speaks a Saviour's love
And calls up home to God.

لا تترك الإنجيل هو النفع
لأنه السبيل إلى يسوع
هو هذا الجار وهو مرشد الصغار وكوكب الأنوار
على الجموع^(٣٤)

ما لى شرب راح على رياض الأفراح
لولا ههنا الوشاح إذا أسا فى الصباح
أولى الأصل أضحى يقول : ما للشوك
لطغت على
وللغشال هت كال
فهمه يردى^(٣٥)

والموشح الأخير يضم النسخ الحسائى المنتظم إلى القصر
الروضى المتنوع ، وذلك ملجأ منقاد فى الشكل الأندلسى .
وقد استخدم المترجمون أيضا هذا المركب ، والترجمة^(٣٦) هـ
وهى ترجمة لترنيمه كتبها س. ف. آدمز Mrs. S. F. Adams
مثال على ذلك :

Heaven, my God to thee,
Heaven to thee:

It's though it be a cross
That raises me:

Still all my song would be,
Heaven, my God, to thee -

Heaven to thee!

يارب أقرب فأقرب
أسا إلى ردى وأرغب
فى الحزن وبلا إليك أقرب
إليك أقرب فأقرب
إن تمت فى الدجى على القفار
وكان مسندى بعض الحجار
فإننى إلى قادى أقرب
فادى أقرب فأقرب

إن الانتظام الرياضى الذى يحدث التوحيات فى عدد
التفعيلات يجعل من هذه الترجمة شكلا توشيحيا صارما . وقد
ضم مترجمو الإرسالية ومساعدوهم الذين ترجموا هذه الترنيمات

إدوين لويس ، وصمويل جيسوب ، وجورج فورد ، وإبراهيم
سركيس ، وإبراهيم اليازجى ، وأسعد شلودى ، وسليم
قصاب ، وأسعد عبدالله ، وآخرين^(٣٧) . وقد انتشرت الترنيمات
فى سرعة عن طريق مدارس الإرسالية والبلد المتزايد من
المترددين على الكنيسة البروتستانتية الجديدة ؛ بل إنها أصبحت
شعبية إلى حد ما ، بسبب الألحان التى وضعت لها ، والموسيقى
(وكانت موسيقى شرقية أحيانا) التى صاحبها . وقد تتبع موريه
Moreh تأثيرها المتطور على الجيل الأحدث من الشعراء
السوريين واللبنانيين ، خصوصا شعراء المهجر فى أمريكا
الشمالية ، الذين تربوا على هذه الترنيمات فى المدارس
الإرسالية^(٣٨) . وتأثير شعراء المهجر على أجيال الأحدث من
الشعراء الرومانسيين فى الوطن العربى ، أضحى هؤلاء الذين كتبوا
فى سنوات ما بين الحربين ، وكان تأثيرهم حقيقيا وشاملا^(٣٩) ،

برغم ما يعطى عليه رصد هذا التأثير من مبالغة فى حجمه ،
ذلك لأنه أثر فى الاتجاه أكثر منه فى الإنجاز . ولقد أشاع
المهجريون - على كل حال - روحا تحررية ، وامتدح زملائهم
فى الوطن ما فى شعرهم من جرأة فى استخدام التصوير
الموسيقى ، وبقاء العاطفة ، والتحرر فى استخدام أوزان مجزومة
وأشكال مقطعية من لفصحيات . ولكن النقد كان يوجه إليهم
- فى الوقت نفسه - لضعف ضبطهم على اللغة^(٤٠) ، ولوقوعهم
التحرر من التجريب الشعرى الذى نظر إليه بوصفه محاولة لجمال
«احتراف الشعر مهمة سهلة» ، أضحى ، الحرب من التعقيد فى
الشكل الذى يتطلبه الشعر ، والذى يظهر فى الاستخدام
الدقيق للأوزان واللغة^(٤١) .

وخلاصة ما سبق أن تجاهل ناظمى الترنيمات العرب للشكل
الأسلوبية واللغة الشعرية الكلاسيكية أو الكلاسيكية الحديثة ، عجل
«بالبساطة» فى الشعر الغنائى الرومانسى ، وعلى وجه عام
باللهجة الحميمة الذاتية للغة الشعر الرومانسى . وكذلك كانت
الرمزية المسيحية وروحانية-العاطف فى شعر المهجر تأثرا مباشرا
بهذه الترنيمات . وقد انتشرت الموضوعات والصور المسيحية ،
حقا ، عن طريق شعراء المهجر إلى حد ما ، فى أقاليم الكتاب
المسلمين . وكان استخدام هذه الترنيمات للأشكال المقطعية
للموشح هو المصدر المباشر لاستخدام شعراء المهجر لها ، إذ عن
طريقهم ، وليس بتأثير مباشر بالضرورة ، ازدادت سيطرة هذه
الأشكال فى الشعر العربى الرومانسى . وكما فى ترنيمات ويزلى
Wesley المكتوبة خصيصا للأطفال ، كان فى «دوزان القيثارة
تسبيح الصغار» ، وحسن مباشر بتلك الصور من حياة
الطفولة والبراءة والبساطة^(٤٢) ، التى وجدت بعد ذلك فى شعر
الرومانسيين .

لم يولد شعراء الديوان ، على العكس من شعراء المهجر ،
رومانسيين . لقد كانت حساسيتهم انتقالية ، فبالنسبة للغة ، لم

ونور الشمس يحضن الأرض
وأشعة القمر قبل البحر ،
ماذا تساوى كل هذه الأفعال الحلوة
إذا لم تقلبني ؟

إن قصيدة المازني تقدم فلسفة مختلفة . فالتسامي يمثل مكان
الحلول . والقصيدة تجسد الله (يابحرى النهر إلى البحر ..)
بوصفه المحرك الأول أو العلة والخالق المتعالى . وقد تضمن
الانتحال إعادة توجيه الرؤية الرومانسية كلها في قصيدة شلى
وتحويلها إلى فلسفة تراثية ، عظيمة تماماً .

وكما فعل المازني مع «فلسفة الحب» فعل مع أغنية بيرز و
were my Love you Lilac fair (١٠) التي صارت قسماً من
قصيدته وأمانى وذكره . والقصيدة كلها ، في هذه المرة ، مثل
على ثنائية في اللغة الشعرية ، إذ إنها يمكن أن تنقسم إلى قسمين
منفصلين ، دون أى قصص ملحوظ في ترابط أيها . فاقسم
الأول فقلب عليه الكلاسيكية الحديثة .

ياحبينا أمسى من
مفارقي وإن فصر
ما في استوائ غيرة
يوم به العين تفر
نسيمه إذا جرى
يغشى من لمح الذكر
قصيدت فيه وطرا
من مسمع ومن نظر
والأفق داج مدجن
يكاد يهوى ويدر
والشمس تحق وجهها
أمن حياه • وغفر؟
كم ليلة صيفيه
أنساكها يوم عصر
وحبينا القهوة لا
تأخذ منا وتذر
ما حير راح هرع
السمع وتغشى بالبحر
فهل لعمري الخصى
للمراح أياما أعمر
أنهم لا يلقى الفتى
معاوننا على الفكر
يايهم جندت لنا
من فن في والظفر
وكان جرحي قد أوى
على الليالي فغفر

يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل عن المثال الكلاسيكي
المحدد . إنه يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب في مزاج من
ثورة شعرية كاملة ، لا ثورة متحفظة . حقا ، إن الثنائية هي لب
الرؤية الشعرية . ومن الأظلة الكاشفة على هذه الثنائية
الجهرية انتحال المازني للقصيدة شلى الثنائية القصيرة «فلسفة
الحب» ، دون إقرار بالمصدر ، في قصيدته الطويلة «زهرة
الصخر» .

يا بحرى النهر إلى البحر
ومسقط الظل على الزهر
وجامعا بين النرى والحب
عند التلاحم الأرض للظفر
وناظرا في محيط هذا الدجى
عقول هذى الأنجم الزهر
وواهب الموجة صبر احتضا
والأفصن المس للظفر
أطفى بماء القرب جمر الهوى
ولوح الحسن من الشعر
لأغرق الساعات في قبلة
من عهده الواضح والظفر (١١)

وهذه قضية مزدوجة للتقل الشعرى وإعادة التوجيه
فلسفيا . فقصيدة شلى تمكس وجهة نظر رومانسية خاصة في
الطبيعة ، هي ، باختصار ، أن مبدأ الإبداع والحركة أصيل في
الطبيعة ، أو لتقل - بمعنى آخر - إن الإله مستغرق تماما في
الطبيعي والإنساني .

- ١ -

التيابح تخرج بالثر
والثر يمتزج بالضبط ،
ورياح السماء تحفظ أبدا
في عاطفة عذبة ،
فلا شيء في الكون وحيد ،
فكل الكائنات مقدر لها أن تتقابل وتتمزج
في روح واحد حسب قانون مقدس .
فلم لا أمتزج أنا بروحك ؟

- ٢ -

انظري الجبال تلم السماء العالية
والأمواج تعانق الواحدة الأخرى ،
ولا غفران للأمت الزهرة
إن هي سخرت من أعيا ٢

ثم تمضى القصيدة بفقرة مفاجئة ، غير مسوغة شعريا ، فى
جزئها الثانى ، وهو اقتباس لقصيدة بيرتز :

يا ليت حى ورده
تروق حسنا من نظر
يومض فيها طلها
مبتسما إلى الغدر
تفاح الغيث كما
فواح شعوى من سحر
ولستنى حمامة
أصلح فى ضوء القمر
أبكى إذا ألوت بها
هوج الرياح والمطر
أبكى وأستبكي لها
بمعزل عن البشر
حتى إذا عاد الربيع
واكسى الروض الخضر
غنىتها مؤهلا
مرحبا بين الشجر
أنتم فيها لىلى
بطبيب ذاك الخضر
حتى إذا الصبح جلا
الظلام عنا وحسر
ركبت من الرياح أر
جو كرة لما عر
أما قصيدة بيرتز فى

O were my Love yon Lilac fair,
Wi' purple blossoms to the Spring;
And I, a bird to shelter there,
When unvaried on my little wing!

Now I wad mourn, when it was torn
By Autumn wild, and Winter rude:
But I wad sing so merrily on wing,
When yowherd' my wee bloom wad d.

So gin my love were you and none,
That grows upon the castle wa';
And I myself a drop o' dew,
Into her bonnie bosom to be!

Oh, there beyond oppression bloomst,
I'd feast on beauty o' the night;
Shall'd on her silken-waft double to rest,
Till flay'd ome by Phoebus' light!

والانقسام بين الجزئين فى قصيدة المازنى مضاعف ؛
فهناك ، أولا ، تمارض لافى فى التصوير ؛ وهناك ، ثانيا ،
تفسير حر فى المزاج الشعرى نفسه ، وفى موقفه من اللغة ، ومن
ثم فى الطريقة التى توظف بها اللغة فى كل جزء . فالتمازج فى
التحول واضح بحيث يصعب إقامة الدليل عليه من حركة

القصيدة ، من تصوير وضع النهار إلى تصوير الليل ؛ من سياق
«والشمس تحنى وجهها» إلى «أصلح فى ضوء القمر» . فى
الجزء الأول ، تستبعد المباحج الليلية بجلاء لتحل عليها مباحج
النهار : «كم ليلة صيفية أنساكها يوم خصر» ، لتكون عكس
هذا الجزء الثانى :

حتى إذا الصبح جلا
الظلام عنا وحسر
ركبت من الرياح

أرجو كرة لما عر
هذا التمازج يختلف عن التمازج الأكثر لطفا فى تصوير
الجزء الثانى نفسه ، الذى يمد - إلى حد ما - إعادة إنتاج
لقصيدة بيرتز التى اقتبسها المازنى فى قصيدته . فيبرز يتحدث فى
المقطعين اللذين يشكلان قصيدته معبرا عن تحولات الفصول :
«الربيع» و«الحريف البرى» ، و«الشتاء الخشن» ، و«مايو
المتلى شبابا» ؛ ولكن فى المقطع الأخير يتحول التأكيد إلى تغير
الليل والنهار . هذا التمازج الطفيف فى التوذج التصويرى فى
القصيدة يمكن أن تشرحه فى سهولة فكرة أن قصيدة بيرتز
تتكون من مقطعين أصيلين غير مترابطين . فالسطور الثمانية الأولى
ليبرز ؛ أما الباقى فأغنية شعبية اسكتلندية ، جمعها وأعاد
صياغتها جزئيا ديفيد هيرد David Herd فى غنائاته «أغنيات
اسكتلندية قديمة وحديثة» (إدريه ١٧٧٦ ، ١٧٩١) ، التى
قرأها بيرتز فتركت فيه أثرا عميقا . وقد كتب ، مرقا الأغنية
برسالة إلى تومسون (٢٥ يونيو ١٧٩٣) : «هذه الفكرة جميلة
جلا لا يمكن التعبير عنه .. ولقد حاولت مرارا أن أضيف إليها
مقطعا ، ولكن عبثا .. وقد احتذاه - فى النهاية - فى السطور
الثمانية الأولى» (١٧) .

أما فى قصيدة المازنى فالإشارات إلى «مايو» و«الشتاء»
مشوشة ، ومع ذلك يوحى التصوير بتغير فى المزاج من تحول
الفصول (حتى إذا جاء الربيع) ، و«هوج الرياح والمطر» ، إلى
تمازج الليل والنهار ، كما تقلمه الأبيات الأربعة الأخيرة .
ولكن ، قد يلحظ أن قصيدة المازنى ، بعمليات الترجمة التى
تجاوز الأصل أو تقف دونه ، أكثر توافقا من الأصل الجبتر ؛
فإغفاله الصيف والشتاء ، قلل من التباين بين مجموعتى الصور .

وفضلا عن هذا فإن ترجمة سطر بيرتز «وأنا طائر لوى
هناك» إلى :

ولستنى حمامة
أصلح فى ضوء القمر

- التى توحى بلبلة مقمرة - تسهم فى سد الفجوة فى التوذج
الصورى ، كما أنه متوافق أيضا مع مقارنة عيوبته بالوردة :
«يا ليت حى ورده» فى حين هى عند بيرتز «ليلكة جميلة مرة ،
وزهرة حمراء مرة أخرى» .

سوف أبكيك وأحاجر سكرى
بسموع من السفود لراق
سوف أدعوك في الدجى باتين
وإلى في الصدر منه احتراق
كيف يشكو من غرة الجذ ظلمة
من محسنة بحسنه الألاق
يد ألى درجت فى ظلمة اليأ
س فحول من الظلام نفاق
لست ألقى على الميام فزادى
فقد الحب دفعه لا يطاق
وهى اقتباس لـ :

As fond kiss, and then we sever;
As farewell, and then we never;
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee,
Warring sighs and groans I'll wage thee.-

Who shall say that Fortune grieves him,
While the star of hope she leaves him:
No, she cheerful twinkle lights me;
Dark despair around benights me.-

ويظهر ما فعله المازنى والعقاد في اقتباسها أغنية بيرز ،
كيف أن الأحاسيس ونوع المواقف في الأغنيين أكثر إثارة
لاهتمامها من الفروق الدقيقة الخاصة في لغة بيرز الدارجة .
ويرجع القرار من لغة الشعر الكلاسيكية الحديثة في قصيدة
المازنى إلى الضغط الداخلى للانفعال الذى عبر عنه الأصل ،
ولكن الانفعال تبعه عنه أيضا صور ذات قيمة عاطفية ، توشك
أن تكون استخدما رمزيا للغة . وليست هذه حال وقبله
ريقة .. ، الأكثر مباشرة في التعبير - كما أنها - فيما يتضح من
قصيدة العقاد المتمثلة عليها - أقرب إلى المثال الكلاسيكى بالحدث
لغة الشعر . حقا إن قصيدة العقاد تكون أحيانا مضادة لبيرز ،
كما في الأسلوب النحوي الجزل لـ : «سوف أبكيك وأحاجر
سكرى» ، وكيف يشكو من غرة الجذ ظلمة ، أو البلاء
البلاغي المزودج لقوله «وعناق وليس بعد عناق» الذى يكاد
يعادل قول بيرز البسيط الجم «إنه الوداع إلى الأبد !» .
فالتوازن المتناقض ، والمجمع القديم نسبيا ، والانعكاسات
الدخيلة (مثل :

لست ألقى على الميام فزادى
فقد الحب دفعه لا يطاق
كل ذلك لا يوحى بالنداسة الشعرية المؤثرة في سطر
بيرز : «إن أوم خيال للقيز أبدا ، فلا شئ يمكن أن يقام
(عبرتي) نائس» . إن أصول لغة العقاد الشعرية أصول
عاسية إلى حد ما ، مثل :

دع دعوى في ذلك الاشتياق
تتناجى بمقبح يوم الفراق

ولعل الانقسام في لغة الشعر أحسن في القصيدة من هذه
التمازجات في التصوير . فاللغة الشعرية في القسم الأول لغة
تمليد للكلاسيكية الحديثة ، إذ تعتمد في تأثيرها على الجمل
الاستعارية التقليدية ، مثل : «يا حيلنا أمسى» ، «وحيلنا
القهوة» ، «وحيلنا لعمري الخشب» . وفيما عدا الأبيات المحورية
الأربعة - «والأف داج» .. إلى «وحيلنا القهوة» - والسطر
الأخير ، فالقصيدة ، أساسا ، شعر تقرى دون تعقيد في
نسج الجمل ، قد يعطى بعداً رمزياً داخليا من التجريد الموسيقى
أو الحيوية التي تنفذ الشعر . ونفضلا عن هذا فإن الأبيات
الأربعة المحورية ذاتها تعيد جزئيا إنتاج موقف مكرورا نمر على
مثال ما كرر له في المعركة المعروفة للشاعر الجاهل طرفة بن العبد :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفنى
وجذك لم أحط متى لأم عوى
كبن سبق المحاذلات بشرية
كبت متى ما لعل بلاء تريد
وتصبر يوم الدجن والدجن محجب
ببمسكة تحت أنفها المصمد

واللغة ، في اقتباس المازنى قصيدة بيرز ، موحية ، تكاد
تكون رمزية . فالجملة ، وضوء القمر ، والريح ، والوردة ،
والطر ، والليل ، تمثل في القصيدة بوصفها عناصر تحمل قيمة
رمزية عاطفية ، أى أنها تثير شذى عاطفيا ومصاحبات رمزية
غير محددة تماما . وكذلك يستجيب القارئ عاطفيا - لا
منطقيًا ، كما في تقريرات القسم الأول - لإعلاء للغة ، ذلك
لأن استخدام المازنى لـ «جماعة» و«وردة» بدلًا من «الليلك
الجميل» و«طائر» عند بيرز يضيف إلى قصيدة المازنى
مصاحبات معرفية إسلامية للحب الصوفى .

وبالرغم من أنه قد يقال إن اقتباس المازنى فيه من الوحدة
ما يفوق الأصل ، فإن الأصل هو مصدر اللغة الموحية للجزء
الذى يعد اقتباسا للأصل ، والذى تختلف لغته اختلافا أساسيا
عن لغة القسم الأول .

وقد أبدى معاصرو المازنى ثنائية مشابهة . قصيدة
«الوداع»^(٨٨) للعقاد ، وهى اقتباس لأغنية أخرى لبيرز ، هى
«Ac fond kiss, and then Forever» (التي كتبها لـ
«كلاريندا» .. التى عاش معها حبا قصيرا قبل أن تسافر لتلتحق
بزوجها في جامايكا) ، تشي بحالة مماثلة . وهذه هى الأبيات
الستة الأولى :

كلية بعدلها يطول الفراق
وعنناق وليس بعد عنناق

ففى السمع أن يسكن بالسك
سب غيلا من هانم مشاق
إن ربا لم تسق ربا من الرصد
سل ولم تدر ما جرى العشاق^(١٥)

كما أن تعريب العقاد لـ «قبلة رقيقة...» يدين ، حقا ،
للغة الشريف الرضى ووجداته الشعرى ، قدر ديه روبرت
بيرنز .

وشعر العقاد والمازنى وشكرى ، وربما كان الأخير أكثر
شعراء جماعة الديوان امتيازاً ، ناتج من نتائج توترات الثنائية
الرومانسية / الكلاسيكية المذتقة فى حساباتهم الشعرية . «فن
الحق أن لنعم لم تعد لغة التقرير الحالى ، لكنها لم تبلغ درجة
الثنائية lyricism أو الطاقة الكاملة للإعلاء التى كان على لغة
الرومانسيين أن تتميز بها بعد^(١٦)» . وقد لاحظ معاصرو المازنى
الحظ الماثر لمسيرته الشعرية التى تمزقت بين مثالين شعريين .
وكتب م . ع . (الذى حققت نجات أحمد فؤاد أنه مصطلق
علاوى ، أحد المغمورين^(١٧)) ، فى جريدة السفور ، سنة
١٩١٨ ، أن المازنى «... أبس معنى الشعر الإفريقى ثيابا من
الألفاظ العربية ، فشكل لذلك أساليبه الخاصة به ، لا شرقية
ولا غربية ، لكنها بين يين . وما يدل على سعة اطلاعه ولطيف
مدخله فى تلك الطريقة ، أنك تراه يجمع لك فى قصيدة واحدة
بين قول الشريف (الرضى) وشكسبير وابن الرومى وبيرونز
ودرموند حتى لا يكون مقلداً لشاعر يمينه^(١٨)» .

وكتب المازنى فى أخريات حياته ، بعد أن توقف خمسة
وعشرين عاما عن كتابة الشعر ، ما قد يعد أفضل خلاصة
لمسيرته الشعرية المبكرة . إذ كتب أن شعره :
«... لا يصور النفس على حقيقته ولا يعبر عنها تمبرا
صحيحا ، لأن الاتعاس فيه بالقدم من شرق وغرى . أكثر
من الاستمداد من التجريب^(١٩)» .

إن سرقات المازنى الشعرية حالة متطرفة بالقياس إلى ما كان
يفعله ضيقه حينئذ . وهى ، بالتحديد ، امتصاص أمزجة
جديدة وأشكال من التعبير ، وتطويع رؤية شعرية جديدة ،
وإبداع لغة للشعر معبرة وعاطفية . وبالرغم من أن شعراء
الديوان أخفقوا فى التحرر الكامل من الأسلوب الجزل (أو
«الفخم») للكلاسيكية المذتقة ، فقد مهدوا الطريق أمام جماعة
أبولو ، فى اتجاه إدراك المفهوم الرومانسى للغة الشعر .

وقد ركزت مجلة أبولو على الاختلاف فى موقف الجماعين من
اللغة الرومانسية الرمزية للشعر ، حيث نشرت ، يونيو
١٩٣٣ ، مقالين فى الموضوع ، أحدهما كتبه شكرى ، والآخر
كتبه الشاعر الأحدث م . ع . الممشرى .

ويخصص شكرى مقاله ، «نقد الطريقة الرمزية وشرح
أثرها فى أساليب الشعر ومعانيه^(٢٠)» ، لتقدير «الطريقة
الرمزية» ، وفيها ، كما يقول : «يرمز للمعنى بما يقاربه .. أو قد
يرمز للحالة النفسية بمجالة أو صورة تذكر بها» . ومع ذلك
ينصح شكرى زملاءه الشعراء بالألا يفرطوا فى الاستخدام
الرمزى الإيحائى للغة ، الذى يجعل شعرهم مبها : «نصبيجتنا
أننا يجب أن نحصى ثقافتنا من أساليب الرمزيين وطريقتهم ..
ويجب ألا نحل كلمة بوصفها رمزا على كلمة أخرى» . إن إدماج
الأفكار والصورة قد يؤدى إلى الفوضى . وينبغى أن نحافظ دائما
على «العلاقة المنطقية» فى القصيدة .

أما مقال الممشرى ، وعناصر جبال الفكرة فى
الأسلوب^(٢١)» فهو ، على عكس مقال شكرى ، دفاع
متحمس عن «جبال الإبهام الرمزى» ، الذى لا يتفصل ، كما
يقول ، عن أفضل المبدعات الشعرية . فالرمز «يوسى»
«حدثا» أو «حالة» أو «انفعالا» . إن له مضابحات لا يمكن
تحديدتها تحديدا كاملا ، فصيير أنى شادى «اللهب المقدس» فى
قوله :

قد رشنا فى الحياة بفر
وارتوتينا من اللهب المقدس

فيه هذا الإبهام الرمزى : «فالكلمتان تحملان الحيلال على
أجنحة هفافة إلى واد من أودية الجن ، إلى مدينة سحرية من
مدن الحيلال ، مدينة الشفق أو الفجر ، أو إلى معبد بوذا
(حيث) لمب الألفة المقدس ، والمجد يحيطه الضباب بهالة من
الإبهام ، وتضيقه مشاعل الأنبياء» . فالرمز لا يمكن تحديده لأنه
يقع «على حدود المعرفة الغامضة» وهى بطبيعتها مبها . إنها
سبها لأنها آتية من «الجهال الكامن» للعقل ، وتزخر خلال
اللاوعى ، «قبل أن تضيق فى الوعى (الشعرى) الشطلى قوة» .
واللا محدود .

ويرى الممشرى أن المزج بين الحسى والمعنوى وبه آخر لهذا
الإبهام الرمزى المصنوع «فى قول تاجور «السكون المشمس»
مثل على هذا وكان ينبغى أن يطلو هذه المقالة عن الإبهام
الرمزى ثلاث مقالات تعالج :

١- «الإعلاء» ، ٢- «موسيقية الأوزان الشعرية» ،
٣- «منحصر الكلمات» ، على نحو لافت للنظر وهى مقالات ، لم
لسوء الحظ ، لم تكتب أبدا ، أو على الأقل ، فى أعلم ، لم
تشر فى أى مكان .

ويؤكد أبوشادى أيضا «أهمية الرمز فى الكتابة الشعرية» ،
فعتده أن «التصوير الرمضى أرفع الأساليب الفنية» ، وهو ما
يقابل «الأسلوب التقريرى الخطاى» . ويؤكد أن المزاج
الشعرى الجليد مرادف تقريبا «للأساليب الرمزية البعيدة

ولا حتى في موسيقى أو لون ، ولكن إجماعه في معظمه ، إن لم يكن كله ، شعر ، وفي هذا الإجماع ، هذا المعنى ، يمكن جزء كبير من قيمة الشعر»^(١٦).

إن الشعر الذي يستكشف إمكانات السكون لابد أن يكون رمزيا . والرتبة الغنية للرمز هي امتداده الواسع . وهكذا يكون الرمز هو المقابل للاستخدام التقريبي والبلاغي للغة ، لأن الرمز حقيقة وجودية منطوقة وليس تعليقاً على حقيقة أو إعادة إنتاج لها . وبهذا المعنى لا تكون اللغة رداء للمعرفة ؛ بل إنها تشيد ببنية المعرفة نفسها في صيغة رمزية خالصة . فالرمز تجسيد للسكون في جسم اللغة .

وقد استقر كارليل Carlyle ، في كتاب Sartor Sartus ، الذي ترجم إلى العربية ١٩٢٦م^(١٧) ، في فصل عن الرموز ، مفهوم العلاقة الحميمة بين السكون والرمز والليل في نظريات الرومانسيين عن لغة الشعر . «فكما أن النحل لا يعمل إلا في الظلام ، لا يعمل الفكر إلا في السكون ... وهو يعمل عبر «الرمز بوصفها وسيلة»^(١٨).

في الرمز كيان ، وفيه مع ذلك إفشاء ، ومن ثم فإنه إذ يعمل الصمت والحديث معا ، يأتي المزمز مزدوجا»^(١٩).

وهذا ما يهيئنا إلى تحديد كولردج الشهير للرمز بلغة قدرته الموحدة . فهو يقول : إن الرمز : «تميزه شفافية الخاص في الشخصية ، أو العام في الخاص ، أو الكوني والعام ، وفوق كل ذلك بشفافية الخالد في الوقي ومن خلاله . إنه دائما يشارك الحقيقة التي يعيدها واضحة ؛ وبين ينطق عن الكل ، يستقر بوصفه جزءاً حيوياً من الوحدة التي يمثلها»^(٢٠).

إن الموضوع ، الذات والوجود ، التعلق والعمق ، تلتقي في الرمز الرومانسي . والرمز يطابق مدلوله عضوياً .

وربما كان الهمشري على حق في عد التناقض واجهة للغة الرمزية للشعر ، لأنها تنشأ عن حافز داخلي لوحدة التجربة . أما اللغة الرمزية للشعر الرومانسي عند أبي شادي فهي أقل حسية ؛ إنها مرادف لما يسميه «التعبير الصوفي» ؛ وهي عبارة ، مبهمه يتصل أنه استغلها لتوضيح «الإجماع» في مفهومه الجمالي والفلسفي التجريدي عند برادلي .

٣

إن إدراك هذه الفاهيم الجديدة للغة الرمزية للخيال في الشعر يشابك ، في إحكام ، مع عملية التمثل التدريجي لأسلوب الشعر الرومانسي ، الإنجليزي (والفرنسي) . ومن ثم ينبثق الآن أن نلقي النظر في عملية التمثل هذه ، والقو الذي زامتها للأسلوب الرومانسي العربي كما تمسكه ترجمات الشعر الإنجليزي . وعلى أية حال ، فسنتخار قصيدة شلي «إلى قبرة To Skylark» ، التي ربما كانت أكثر القصائد الإنجليزية تأثيراً في

الرمز»^(٢١) . «فأسلوب الخطاف (بوصفه مقابلاً للشعر الرمزي) كان واحداً من عوامل التدهور في الشعر العربي .. لقد شجعنا ومنظّل نشجع حالات الكتابة التي يجب أن تضع حداً لهذا النظم الخطاف» ، يعني ، الشعر التقريبي ، والذي يكاد أن يكون مقالاتاً صحفية»^(٢٢) . والمصدر الذي شكل مفهوم أبي شادي عن الإجماع بوصفه المزاج الشعري الثام هو محاضرة برادلي A. C. Bradley الانتقائية في أكسفورد عن «الشعر لأجل الشعر Poetry for Poetry's Sake» (١٩٠٦) ، التي اشتراها من إحدى مكتبات القاهرة وقرأها ١٩٠٩ . وقد قال عنها إنها «غيرت مفهومي الباكر عن الشعر»^(٢٣) . وقد ترجم هذه المحاضرة ، وظهرت الترجمة في الجزء الثاني من كتابه الأول «قطرة من يراع» (١٩١٠) . وكانت هذه الترجمة ، في الحقيقة ، أول ترجمة إلى العربية لمقال نقدي إنجليزي . يؤكد برادلي في انتقائيته وحدة الشكل والمضمون ؛ في «شكل ذي مغزى» ، يكون «شعرياً صافياً» ؛ «ويمكن أن تسير درجة الصفاء للشعرة بالدرجة التي نشر فيها أنه من الميث أن نقل تأثير قصيدة أو قبرة في أي شكل غير شكلها الخاص»^(٢٤) . ووجهات نظر برادلي ، التي اقتبسها أبو شادي ، تضرب جلود المفهوم الكلاسيكي الحديث للغة بوصفها رداء للفكر»^(٢٥) . متضمنة تفرقة بين القهوم والإجماع ، الذي يبلغ حد «الزينة» . وعن مثل هذا التصور يقول برادلي :

يبدو أننا نلاحظ أن الشاعر لديه حق أو حقيقة – فلسفية ، أو اتجاهية – محسوسة أمامه ، وحسب ، كما نقول ، بألسنها لغة موزونة ملونة . إن معظم القصائد الجدلالية ، أو التعليمية ، أو الساعرة ، هي من هذا النوع إلى حد ما ، أما في القصائد المبنية على الخيال فإن أي شيء لا يبدو أن يكون مجرد «تعبير حقيقي» ، فهو ليس إلا زينة . وه الشعر الصافي Poetry's Sake هو المقابل لهذا . فالشعر الصافي ليس ترتيباً لموضوع جاهز ومحدد بوضوح ؛ إنه ينبثق من الحافز الإنشائي لكلمة تخيلية مبهمه ، تضغط في سبيل التطور»^(٢٦).

إن القصيدة الصافية تحكم ذاتها ، ومحاوله كتابة قصيدة صافية هي ، بمعنى من المعاني ، محاولة لمنع القصيدة الحكم الذاتي الوجودي للأشياء . فالقصيدة تشع جوهر تفردا ؛ ولها ، إذ نستخلص تعبير برادلي ، «تأثير سمعي» ؛ هو مصدرها فيها من إجماع . هذا التعبير المفرد ، الذي لا يمكن أن يستبدل به أي تعبير آخر ، ما يزال يبدو محاولاً التعبير عن شيء «وراء» – وراء الشكل والمضمون . وبعبارة أخرى ، فإن للقصيدة حكماً ذاتياً يشبه ذلك الذي للمركز ، بما للمركز من إمكانات التردد إلى محيط متروك على حثة الغياب ، الذي لا صورة له ، للسكون المطلق . وما يقوله الشاعر ، «يبدو مشيراً إلى ما وراءه ، أو بالأحرى مبتدئاً إلى شيء» لا نهائي مركز فيه ؛ «إلى كمال شامل (لا يمكن التعبير عنه) بالكلمات الشعرية أو بكلمات من أي نوع ،

لصورة الطائر - مع نغوت أخرى من المحتمل أن تكون من قبرة شيكسبير في «روميو وجولييت»: «كان صوت القبرة، بشير الصباح، لا صوت الببل: (الفصل الثالث، المشهد الخامس، ٦ - ٧)».

ومن الواضح أن اللغة أكثر شفافية من لغة أبى شادى:

يا شاديا فوق الغصون يضمه الزهر المربع
متسطلا في الروض تحسبه لفته جزوع
مازال يدنو الفجر حتى أدبر النجم للمدوع
فلما أنشيد الصباح ليوقظ النور الينع
هذى الترائيم الحسن كأنها القطر المذوع
فاغمر بين إن استطعت بلابل السدم الصنيع
أدنو إليك فصحنى فكانك الأمل التزيع
يسرى غناؤك في الفضاء كأنه نشر يضع
علم شييك يا هزار إجابة النغم البديع

هذا الطائر يشبه في ترانيمه التى وكأنها القطر» (البيت ٥) قبرة شلى، التى «ترسل وأبلا من ترانيم». ومثل طائر شلى، الذى يرتبط «بزهرة» - «أضفتها رياح دافئة»، فيعت عيرها / بطوبته المفرطة، الحور في هؤلاء اللصوص ذوى الأجنحة الثقيلة» - «يسرى غناؤك في الفضاء كأنه عطر يوضع» (البيت ٨). وهو عند شلى كذلك (ورعاً كان هذا أكثر العناصر أهمية) «يسرى» الشاعر كيف يبنى (البيت ٩). والبيت السابع يستلحى وقواق وردزورث فحكم همت أبحت عنك / في الغابات والوديان / وماتزال أملاً، حياً، تنطلق إليه ولا نراه!.

ومحمل وعصفور الجنة» عند شكسبير ملايح من قبرة شلى أيضاً. ففكرة «الفن التلقائى unpremeditated art» بوصفه تعبيراً عفواً عن الذات، وهو الدرس الذى يسمى للشاعر لى تعلمه من الطائر، تصوغ الصفة الجوهرية لطائر شكسبير.

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان
وفى شموك شعر النفس لا زور وهتان
فلا تعدد بالناس لما فى الخلق إنسان
وجدت فى منك بالشعر فنانا فيه إخوان

والخطوة الجديدة فى الأسلوب تحققت فى قصيدة جبران الختالية القصيرة «الشحور»^(٣٤)، التى ينتشر شلى فى أبحاثها:

أبها الشحور غرد
فألغنا سر الوجود
ليبقى مثلك حمر من سجون وقبود

العربية بين الحريين، مع القصيد المتصلة بها عن رمزية الطائر، مركزاً لعملية التمثيل المقدسة، ويوصفها نقطة تحول. وسوف ننظر إلى التأثير المتبادل والتراث بوصفها عنصرين جوهريين فى عملية التمثيل هذه.

وقد ترجمت قصيدة شلى «إلى قبرة»، بين ١٩١٣ و ١٩٥٠، سبع مرات، وقصيدة كينس Keats «أنشودة إلى عندليب Ode to a Nightingale» ترجمت مرتين، وقصيدة وردزورث «إلى قبرة» ترجمت فى مجلة أبولو ١٩٣٤^(٣٥). ولم يأت تأثير هذه القصائد، التى أعطت - كما سيتضح - على أنها تنويعات على موضوع شعري واحد، من الترجمات وحدها، بل أبى أيضاً من ظهورها، مع قصائد وردزورث «التفاحى الأخضر The Green Linnet» و«إلى الوقواق To the Cuckoo»، مجموعة فى «الكرز الذهبي The Golden Treasury».

وقد نُصِّحت أغنية شلى فى العربية مبكراً سنة ١٩١٠ فى قصيدة «العصفور»^(٣٦)، التى كتبها أبى شادى وهو طالب ضمن «قطرة من ريع» (ج ٢)، التى تضمن أيضاً بحثه عن شلى^(٣٧).

ساكن الأغصان غرد
للحنى شعرا وحن
صوتك الصباح سحر
يطرد الأحزان عنى
.....
ساكن الأغصان غرد
صلى ما يوى (الريح)
واعطى - درسا شهيا
يمضى القلب السميع

يخاطب شلى «روحه المرحمة» قائلا «قتلتمنى نصف الفرح الذى لا بد أن علك بفرحه». ولكن طائر شلى، غير طائر أبى شادى، ليس قاربا بين الأغصان، «ولا هو يبنى أغنية» ويرواها الزعيم» وخاصة، فهذه نغوت رعا ألوحسها القصيدتان التاليتان فى مختارات بالجراف Palgrave، التى قرأها أبى شادى حيثند بوصفها نصين أصليين فى مدرسة التوفيقية الثانوية: قصيدتا وردزورث «التفاحى الأخضر» و«إلى الوقواق». فاحدا الطائرين وهنالك بين مجموعة أشجار... يقع فى نويات نشوة / ...» أما الآخر فـ «محبوب الريح» إن رغبة شلى أن يتعلم سر الأغنية من الطائر هى - عند أبى شادى، تشير إلى التضمين الرمزي للطائر بوصفه شامراً للحياة الشعرى.

وفى قصيدة «الهاز»^(٣٨) نذكرها إبراهيم، هناك توليد مشابه

«علميا» في الغالب أن العنادل والقبيرات تهاجر إلى «أرض النيل» في الشتاء^(٨٢). وعلى هذا الأساس فإن هجرة الصور الشعرية التي تتعلق بهذه الطيور تكون، ضمنًا، طبيعية ومقبولة. وقد قدم أبو شادي النقطة المهمة، وهي أن الجبال، والجبال العزيز ذاتها، «أجنيبا كان أو وطنيا، ذو جاذبية خاصة في ذاته للشاعر الرومانسي»^(٨٣).

رقد خاطب المقاد الكروان في ديوان كامل من شعره، إذ الكروان، كما يقول، جزء من الطبيعة المصرية. ولكن خنثار الوكيل، الذي كان هو نفسه أحد الذين ترجموا «إلى قبرة» ترجمة شعرية، أشار إلى أن «كروانيات المقاد أفرار قبرة شلى». كما أشار إلى بعض الصور التي يحتمل أن المقاد استعارها من شلى^(٨٤). وما لم يثبت الوكيل هو أن المقاد استعار أيضًا لكرواناته ملاح تتسلى إلى تقاضى وردزورث الأخصر وورقائه^(٨٥)، وعندليب كيتس، فكروانه، على سبيل المثال، كطائر وردزورث «صوت بلا جسد»:

صوت ولا جنان
حن ولا عيسدان

- وهو يعلم الشاعر سر الأغنية السعيدة :

علمنى بالأمس سرلك كله
سر السعادة في الوجود الثاني^(٨٦)

وهو كطائر كيتس «طائر خالده»، يحن في ليلة صيف «بكل ما في حنجرت من صفاء»:

حادي الظلام على جناح صاعد
يا أرض أصلى، يا كواكب شاهدى
هجت طيور بالضحى وتكفلت
بالليل حجرة المعنى الخالد !
عاهدت هذا الصيف لست بواهب
جميعي سواك، فهل تراك معاهدى^(٨٧)

إن التعاقبات النصية في النسخ الثلاث^(٨٨) ترجمة على محمود طه لـ «إلى قبرة» هي، بمعنى من المعاني، عالم مصغر لنمو طبيعة الشغافية الغنائية لشلى وتصفيتها في الشعر الرومانسي العرفي. وقد نشرت الترجمة الأولى في السياسة الأسبوعية ١٩٢٦. وما هي ترجمة المقطوعتين الأولى والسابعة :

يا أيها الروح جدلانا يفتينا
نحية لك يا صداح وادينا
طوى لساحر لحن منك ما عرفت
له الصرايح من قبل ألفتنا

ليتى مثلك روحا
في فضا الوادى أثير
أشرب النور مداما
في كؤوس من أثير
.....

ليتى مثلك فكرنا ساجعا فوق الهضاب
أسكب الأنعام علوا
بين غاب وصحاب ...

ويسكب طائر الشاي أيضا، في «مناجاة عصفور»^(٨٩)، «قلبه المقحم / في أنغام تفيض بالفن المعقود».

يا أيها الشادى المفرد ها هنا
ثملا بفجطة قلبه الممرور
مختفلا بين الخائل تالبا
وحى الريح الساحر المسحور ...
دلل على سمع الريح نشيده
واصدح بلمهى فزادك المسجور
وانشد أناشيد الجبال فزادها
روح الوجود وسلوة المجهود

ولكن الشايف لم يعرف الإنجليزية، رغم اقتراف أنه قرأ قصيدتي جبران وشكري، ويحتمل أنه قرأ أيضا النسخة الأولى لترجمة على محمود طه الشعرية المبدعة لـ «إلى قبرة»^(٩٠). على أية حال، ينبغي تأكيد أن الغنائية الواضحة، والإيماء ذا الطبيعة الرمزية الملائم للقصيدة شلى، قد أصبح خلال عشرين عاما من التجريب السابق، للمصحح السائد للقصيدة. إن قراءة قصيدتي جبران والشايف تلفتنا إلى أن شيئا ما قد حدث للغة الشعر العربي، أنها أصبحت تتلامم والإيماء الرومانسي، وأن هذا التلازم يدين بالكثير للشعر الرومانسي الإنجليزي (وأياها)، كما قد تكشف دراسة مشابهة، للشعر الرومانسي الفرنسي).

فهذه اللغة الجديدة للشعر أثرت حتى على الزواج قبل-الرومانسي الذي كان مسيطرا على المقاد. وقد انتقد المقاد أقرانه من الشغراء المصريين (جامعة أبولو في الغالب) لكتابتهم عن هذه الطيور الأجنبية، كالقبرة والبلبل وعندليب. وكان نقده ذا مغزى، لأنه يفترض، إن صوابا أو خطأ، أن هؤلاء الشعراء كانوا يكتبون تقليداً أو ترسماً لحطى كيتس، أو شلى، أو وردزورث^(٩١). وكان رد المهتمين في أبولو عنيفا وفوريا. فقد نشرت مقالة لـ م. شرف، وكان عالم تاريخ طبيعي مشهور، وصديقا لأبي شادي، معددا أساء الطيور التي وصفها العربية، واللاتينية، والإنجليزية، والفرنسية، ليثبت

وهل من الطير من تتراد صدحه
نوحى الألقى الأعلى ليصغينا
يفيض قلبك ألحانا يسلسلها
من ملهم الفن وحى لا يقادينا
و:

وفى السماء وسر الليل منسلل
على الوجود وسر الليل يطوننا
والألقى صاف لما تجاد زرقته
سوى سحاب فى الظلاء غادينا
يسلسل البدر منها كلما انشعبت
وشالنا من لجين الضوء غالينا
يرى السموات سيل من أشعتها
يكاد يظهر على أبراجها حيناً

Mail to thee, blithe Spirit!
Bird thou never art,
That from heaven or near it
Sweetest thy fall hast:
In profane strains of unmeditated art.

All the earth and air
With thy voice is loud,
As, when night is here,
From one lonely cloud
The moon rains out her beams, and Heaven is overflow'd.

إن ترجمة على محمود طه للمقطوعتين يستدعى إلى الدهن أسلوب قصيدة لأحمد شوقى ونغمتها يخاطب فيها الشاعر الكلاسي المحدث طائرًا سمع ينفى في واد قرب قرطبة ، في وقت ما خلال سنوات نفيه الخمس في إسبانيا . وافتتاحية قصيدته :

يا نالغ الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقصص علينا غير أن يلدنا
قصص جناحك جالت فى حواشينا
كل رمتسه التوى اربيعى العراق لنا
سها ، وسل عليك البين سكينا ...
لم تأل ماك تحننا ولا ظلمنا
ولا اذكارا ولا شجوا أفانينا (١٨٧)

وقصيدة شوقى تترجم خطى القصيدة الشهيرة لأحمد بن عبد الله بن زيدون ، الشاعر الأندلسى (١٠٠٣ - ٧١) ، فى لغتها وموسيقاها ، وهذه الأبيات مثال منها :

أضحى الثنائى بديلا من لثانينا
وناب عن طيب لقيانا مجلينا ...

كأننا لم نبت والوصل لثانينا
والسعد قد غضى من أجبنا واشينا
سرنا فى خاطر الظلاء يكتمنا
حتى يكاد لسان الصبح يفشينا ...
لم نجف أنقى جبال أنت كركبه
سائلن عنه ولم نهجره لثانينا (١٨٧)

وقد تم مزاج الحنين إلى الماضي فى قصيدة ابن زيدون على معارضة شوقى لها . وبالرغم من أن قصيدة شوقى قصرت عن اللغة البنائية للقصيدة الأندلسية ، فقد نجح شوقى ، فى الأبيات الافتتاحية بخاصة ، فى ترسم خطى ما أسماه ناشر ديوان ابن زيدون «السحر اللفظى» ، أو جلال الوضوح الفنائى .

وقد كانت قصيدة شوقى ، التى نشرتها السياسة الأسبوعية (١٨٨٧) قبل سبعة أسابيع فقط من نشر ترجمة طه الأولى للقصيدة شلى فى الصحيفة نفسها ، وقصيدة ابن زيدون أساسا ، فيها يبدو ، فى واعيطة طه حين نظم قصيدته . ويتضح من المقطوعتين المذكورتين أننا ، بأنه يدين للشاعرين .

الكلاسي المحدث والأندلسى ، بمقدار دينه لشلى . فالطائر الذى يخاطبه ، على سبيل المثال : «نحية لك يا صداح وادينا» ذو جدرين : أحدهما عند شلى «نحية لك ، أيها الروح المرح !» والآخر عند شوقى «نشجى لواديك أم نأسى لوادينا» . والبيت الأول من المقطوعة الخامسة «وفى السماء .. وسر الليل يطوننا» أكثر من أن يكون مجرد انكاء على قول ابن زيدون «سرنا فى خاطر الظلاء يكتمنا» . إن اقتراب لغة قصيدة طه ونغمتها وإيقاعها من المتألمين المتقدمين يقلل ، إلى حد ما ، من جودة صور شلى .

وقد قلنم على محمود طه فى «أرواح شاردة» ترجمة جديدة تماما للمقطوعتين الأولى والخامسة :

يا أيها الروح يغو حوله الفرح
نحية : أنهلنا الصادح المرح
من أمة الطير هذا اللحن ما سمعت
بجمله الأرض ، لا روض ولا صدح
أنت الذى من سها الروح منهله
عمر : ألهية لم يحوها قلدح
يفيض قلبك ألحانا يسلسلها
فن طلق من الروجدان منسرح
و:

هذى السماء بموسيقاك مانجة
والأرض يغيرها من صوتك الطرب

قصيدة قصيرة لشاعر من جماعة أبولو هو الممشري ، هما التودج الذي سأختره :

رددى في السكون ذكرى المديح
ولقي يا شهسوزاد النخل
أى ذكرى تشجيك أى عيال
راح يضيئك من فراق عيال
كثرت حولك الأقاويل حتى
أصبح الروض بين قال وقيل
لست أدعوك غير روح مروع
لاذ بالنخل جبهة من رحيل

.....

ضمع الصمت من شلا الخلفاء
والأريج الشمسى ملء الجواء
وزهور البقطين تسكب ليلها
من شيب ومن غطيط فناء
كمقاصير جنة لزتها
لثة تستريح لب عشاء
عبرت موطن المديح وجاءت
بالدكي الساجي من الألباء^(١٢)

ولقد كان صالح جودت ، الصديق الحميم للممشري ، حل حق جزيا فحسب في قوله إن القصيدة كتبت تحت تأثير قصيدتي شلى ووردت عن القبرة ، وقصيدة كينس وأنشودة لتدلي^(١٣) ، فلا يمكن أن يخطئ المرء الأصدقاء الجيدة لهذه القصائد في وصف الطائر بأنه «روح» وفي تصوير المذكرات الحسية المتأثرة في المقطوعة الثانية ، التي تنسب إلى كينس . بل إن يوسع المرء أن يستعيد قصائد أخرى للممشري تظهر كيف أن هذه القصائد التي ذكرها جودت قد شكلت جانباً من إدراك الممشري للطائر . وعلى سبيل المثال ، فإن هذه الصور :

يسمو وهوى في السما غردا
كشراوة طارت من القبس
أو سهم رام راح عن قوس
أو حلم صب في هوى الأمس

— من قصيدة «المرد»^(١٤) — أوحى بها بوضوح قول شلى :
«إلى أعلى فأعلى / تتلطفن من الأرض» / كسجاية من نار /
تضرين يمتاحيك الزرقعة العميقة » ، و«تتلطفن في مضاء سهم /
من سهام هذا القضاء اللغنى » ، و«أنت كملراء كريمة المحدث /

وصفحة الليل أصفى ما تكون موى
غامة خلقتها وحدها السحب
وقد بدا القمر الوضاح يحطرها
إرسال ضوءه على الأفاق تسكب
يرى السواوات سيل من أشعتها
تكاد تسبح في طوفانه الشهب

من الواضح أن طه قدم هذه النسخة الجديدة بحسب أثر قصيدتي شولى وابن زيدون ، وليحقق من أسلوب شلى ما لم تبلغه النسخة الأولى . وترتب على هذا ، أن ازدادت صورته قريبا من صور شلى . ففي النسخة الأخيرة امتزجت الصفاتان الجوهرتان للطائر ، بوصفه «روحا مرحا» ينفى أغنية «عقوبة» مليئة بالمرح ، في وضوح يفوق ما كانت عليه في الصياغة التقليدية لنسخة ١٩٢٦ .

هذه التعاقبات النصية ، وهي أساساً إعادة صياغة للرؤية الشعرية نفسها ، لا ينبغي أن تجعل التواصل الداخلي بين شولى وعلى محمود طه مبهما . إن الشاعر الأحداث ، خلف رومانسى ، في كثير من الوجوه ، للشاعر الكلاسي الحديث الأسبق عهدا . فلقد أظهر طه فروض التكرم لشولى في مقال بمجلة أبولو في ديسمبر ١٩٣٣ ، وأبدى حزنه على أن شولى لم يكتب شعر الوجدان ، ولكنه أضاف على الفور : «إننا نزيله أن يغير مزاجه الشعرى ويبدأ من حيث بدأنا نحن ، ناسين أننا بدأنا من حيث انتهى هو»^(١٥) . إن ترجمة طه لقصيدة شلى «إلى قبرة» ، ومراجعاته المركزة للنص ، تمكس ، حقا ، هذا التواصل .

وأعمق من هذا المظهر الخاص للتواصل هناك التراث الغنى لرمزية الطير في الشعر العربى ، الذى تضرب قصيدة شولى نفسها بجلورها فيه ، تعد قصيدة طه ، بمعنى من المعاني ، توجيها رومانسياً لها . وعلى سبيل المثال ، فإن نغمة الحنين في مطلع قصيدة شولى (ثم ، بالتالى ، في قصيدة على محمود طه) تستدعى بطريق غير مباشر مثل هذه النغمة في قصيدة عبدالرحمن البرعى التى تعبر عن شوقه إلى أرض النوى :

فيا حمامات وادى البان شجوك في
ظل الأراك شجائى يا حمامات^(١٦)

والتراث متعدد الأسوان وهذا فإن في التركيز على مثل واحد للمزاوجة الداخلية للتأثير والتراث في صنع الرمز الرومانسى العربى للطائر لجراً تفوق جمع الجاذب المتصلة بالتواصل والفرق الشعرية الدقيقة لهذا الرمز في الشعر العربى الكلاسي . والمقطوعتان التاليتان من قصيدة «الجماعة» ، وهي

في نسخة ١٩٢٦ وقد تغير البيت كله في نسخة ١٩٤١ ؛
ولكن اللغة الصوفية تأكدت في الصياغة الجديدة عما كانت عليه
في الأولى .

أثبت الذى من مهاء الروح منه
حمر ألوية لم يحورها قدح

والبيت الرابع من المقطوعة الثالثة في كلتا النسخين :

كأما أنت جدلانا تراوحنا
روح من الملاء القدسي نوراني

- يعيد إنتاج عبارة ابتلغا التداول Cliche في النثر والشعر
الصوفي . وهكذا ، فإن القبرة ارتبطت برمزية الطائر - الروح
التي يمثلها المثل المعروف لها في قصيدة ابن سينا :

هبطت إليك من اضل الأرفع
ورقاء ذات تدلل وتنجع

وعلى أية حال ، فالطائر رمز متداول في الشعر الصوفي
الإسلامي . وها هما مثلاً من شعر النابلسي :

بنت الحقيقه من خلال شعورها -
واستأنست من بعد طول ظفورها
وشدت على عيذابها أطيارها
فاسمع معي منها غناء طيورها
وانظر لبيلها يفرح مغربا
في روح هذا الكون مع شعورها^(١٩)

هيكلي سام سلم الشبح
ظاهري الذليل لطيف القدح
هله دولتنا : قد حضرت
دولة العجز وكنز الفرح
روسية زهرتها لناعمة
فانتشقي لفتحها وانسلح
وتجتمعت لهنسا بلبلها
وعلى المظرب لا تقترح^(٢٠)

إن تحول علم الوجود الصوفي في لغة المفهوم الرومانسي
للخيال المبدع إلى الباطنية الجالية للوعي الشعري الرومانسي ،
يفسر ... هذا التقارب الحميم بين لغة الشعر الصوفي الإسلامي
والشعر الرومانسي العربي . إن تغييرات الشعر الصوفي ، وقد

في برج قصر ، / تختلس ساعة / تنامى روحها المثقلة
بالموى وتربط علاقة بعيدة قوله :

وصفت على كل الحصون سحابة
وزكنا الحصين وفتح الشوايز
وتهلل الزرزور في أوراقها
وزها السياج ولاحب الأعصار^(٢١)

بقول كيتس : « لا أستطيع أن أدرك أى زهور تلك التي
يجتد قدمي ، / ولا أى عرف رقيق ذلك الذي يلف
الغصون ... »^(٢٢)

فالغشوى ، كما يلاحظ جودت ، تمثل بوضوح بعض
العناصر الإنجليزية في التصوير في قصائده المختلفة عن الطيور .
ومع ذلك ، فإننا إذا عدنا إلى القصيدة موضوع المناقشة ،
وجدنا أن القوة الشعرية في رمزية « الحمامة » تأتي من منبع تراثي
هو ، على التحديد ، الأسطورة التي تفسر المذبل الحزين
للحمامة . فبعد أن مات فيها (أو أنحواها) في أزمان لا يمكن
تذكرها بعد الطوفان ، ظلت الحمامة تنوح عليه وتهلل بأغنياتها
الخزينة تذكره . ويشير الممرى إلى هذه الأسطورة في قوله :

أبناك المذبل أصعدت أو عد
ن لسيل العزاء بالإسماع
ما نسيت هالكا في الأوان الـ
حلال أودى من ليل هلك لإباد^(٢٣)

وقبل ذلك ، يصفج متمم بن نويرة ، في قصيدة جاهلية ،
على موت أخيه في لغة الأسطورة :

إذا رفأت عيني ذكرني به
حام تادى في الحصون وقرع
دعون هدبلاً فاحتزت لمالك
وفي البصر من وجد عليه دمج^(٢٤)

ويصبح « موطن المذبل » في قصيدة الميمشوى أرضاً
أسطورية شعرية تسكنها الجنيات a mythopoeitic fairyland ،
هي الحقيقة الشعرية التي تنبع منها الأغنية .

والملمح الخاص للغة نسخ ترجمة طه - « إلى قبرة » ، الذي
أغفلته عن عمد في التحليل السابق ، هو اللغة الصوفية
الباطنية ، مثل :

وهل من الطير من توافد ببلده
نواحي الأفق الأعلى فيصفيها

الأدبي والديني فريد ، ولم يتفق أبداً في طبع لغة الشعر العربي بظايله الخاص .

٤

وموسيقى الشعر جزء عضوي من لغة الشعر . وقد يمكن وصفها بأنها الجبال المطلق للقصيدة . وكان من الضروري أن يصحب اللغة الرمزية للشعر الرومانسي ، بما فيها من عاطفية وإعجاب ، مفهوم لموسيقى عاطفية للشعر ، مناسبة للمشاركة الرمزية وموحية بها . «لمع الحركة الرومانسية أخذ ينمو مفهوم أن الصوت الصادق للمشاعر لا يمكن التنبؤ بإيقاعه أو بتنظيمه»^(١٠٨) . إن الموسيقى ، كما سيوضح ، تتبع منحنيات النمو العاطفي . والعنصر للقصيدة أكثر مما يمكن أن يوفره القياس الصارم للتيار الرئيسي للأشكال الموسيقية الكلاسيكية والكلاسيكية الحديثة . فالشاعر الرومانسي «لم يتق إلى النغمة المرتجلة ، ولكن إلى شيء يشير إلى الإحساس بالتناغم ؛ شيء مثل لهجة الإحساس نفسه»^(١٠٩) . فالموسيقى الرومانسية في الشعر هي اللهجة التي تنبئ بالصوت الصادق للإحساس . وحين تكون ناجحة ، تبلغ القصيدة الرومانسية كلاً غنائياً ذا طبيعة عضوية يوحد القصيدة موسيقياً ، وحيدة تتولد من البيت المفرد بل من القصيدة بوصفها كلاً . فالوزن ليس زخرفة إضافية لترتين المعنى ؛ لكنه كما وصفه المازني ، «الجلد الضروري الذي لا غنى عنه للشعر»^(١١٠) . وباختصار ، فبعد الرومانسيين لا يمكن الكشف عن المنحنيات الكاملة العضوية والعاطفية لمخطط القصيدة أو تقديرها إلا إذا أدخلت القصيدة بوصفها كلاً صورياً وموسيقياً ، شكلاً ومضموناً .

فكرة الكلية الغنائية هذه هي التي أدت بالرومانسيين العرب إلى اكتشاف شكل السوناتا . وقد تجاهل كل دارسي الشعر الرومانسي العربي ، فيما أعلم ، تقدم هذا الشكل الشعري الأوربي بالتحديد . ثم جاء هذا الكشف وتطور عبر التأثير الإنجليزي (والشيكسبيرى ، بخاصة) . فقد نشر أبوشادي ، في مارس ١٩٢٨^(١١١) ، مقالاً من جزئين عن سوناتات شيكسبير . وبالرغم من استخدامه كلمة «أناتيد» في العنوان بوصفها معادلاً عربياً لـ «Sonnets» ، فقد استخدم في المقال نفسه سوناتات أيضاً (والفرد سوناتا أو سونات) ، وأدخل ، بهذا ، مصطلحاً: عروضية-جديداً في العربية سوف يستخدمه كتاب السوناتا بعد ذلك . والتركيز على سوناتات شيكسبير نفسها أقل من التركيز على إمكان اقتباس الشكل في العربية ؛ إذ يذكر ، «أن موسيقى هذه السوناتات ينبغي أن تدرس وأن نحاول تقليدها في لغتنا» . وينتهي المقال بمثال عمل على «سوناتا عربية على إقط الشيكسبيرى» بعنوان «الصدى» :

يا حياة (الحب) كيف الحياة

انقطعت عن مزارها الثابت وأعدت صياغتها جالياً ونفسياً لتعبر عن الحقائق الشعرية للعقل الرومانسي المبدع ، تشكل أكثر العناصر أهمية في لغة الشعر الرومانسي العربي .

ولم تكن اللغة الصوفية مقصورة على الشعراء المسلمين ؛ فقد استخدمها المهاجرون المسيحيون استخداماً واسعاً ؛ وإليهم يعود ، حقاً ، بلوغها درجة التحول الجمالي والشفافية الشعرية التي جعلتها جزءاً من لغة الشعر الرومانسي العربي . فقصيدة جبران «صمتي إنشاده» على سبيل المثال :

سكوني إنشاد وجوعي تخمة
وفي عطشي ماء وفي صحتي سكر
وفي لوغي عرس وفي غربتي لقا
وفي باطنى كشف وفي مظهرى ستر

— محاولة واضحة لمباراة ابن الفارض :

وأشهدت غيبي إذ بدلت لوجدتي
هناك إياها بجلوة خلوتي
وعاقت ما شاهدت في عمو شاعدي
بمشاهدة للصحو من بعد سكوني^(١١٢)

وقد نجد كل من نادرة حداد ، وإلياء أبوماضي ، ورشيد أيوب ، ونسب عريضة بخاصة ، في الشعر الصوفي نهما للإلهام . وخصصت نازك الملائكة ، آخر الرومانسيين العرب المشهورين ، قسماً كاملاً في كتابها عن علي عمود طه للعلاقة بين رؤيته الشعرية ولغة الصوفية^(١١٣) . وهي تبين عناصر العبارة الصوفية في ترجمته لـ «وإلى قبرة» ، التي لا تظفها ، وكيف تمثلها في بناء رؤيته الرومانسية وفي لغته .

إن هذا الاقتراب الحميم والحجوي من لغة التراث الصوفي هو الذي منح الشعر الرومانسي العربي منحنيات ونفحات تميزه عند مقارنته بالشعر الرومانسي الإنجليزي . والصوفية ، في العربية ، ليست سرية ؛ بل هي تراث حي . ولغة الصوفية استمدت من لغة القرآن خلال تاريخ طويل من التأويلات الصوفية والروحية . إن المكانة التي يحتلها القرآن في تاريخ الأدب العربي مكانة لا مبالغة في تقديرها ؛ فهو مصدر روحي وأدبي في وقت مما . ومن الزجفة الأدبية الحاصلة ، فهو أعظم أثر «كلامي» في العربية . لكنه في الوقت نفسه أعظم معجزة دينية في الإسلام ، حدث أيضاً أنها كانت معجزة لغوية . إن مكانة كلمة الله في الإسلام كمكانة السيد المسيح في المسيحية ؛ «فأسلوب القرآن هو اللغة العربية التي لا يمكن فصلها حين نتحدث بلغة الدين عن القرآن ، كما لا يمكن فصل جسد المسيح عن المسيح نفسه»^(١١٤) . هذا التطابق في اللغة بين

(When my love swears that she is made of truth)
(رقم ٢٩) «حين يثربنى الحلف وعيون الرجال»

(When in disgrace with Fortune and men's eyes)
(رقم ١٤٦) «الروح المسكينة مركز أرضي الحاطة»^(١١١)

(Poor soul the centre of my sinful earth)
- واثنان نرا :

(رقم ١٨) «أمكن أن أقارنك بيوم صيف»

(Shall I Compare thee to a summer's day?)

(رقم ٥٧) «أن أكون حينك لا أقوم إلا على رعايتك»^(١١٢)

(Being your slave what should I do but tend)

ويذكر الكتاب في هامش على صفحة ١٤٨ أن الترجمات الشعرية لتوفيق أحمد البكرى ، والبكرى ، وهو شاعر أضاف من شعراء هذه الفترة ، كان سودانيا ، هاجر إلى مصر ١٩٢٩ لأسباب تتعلق بالسياسة والتعليم . وتعرض ترجمته بعض قوة النص الكلاسي المحدث وتنظيمه . وقد تكون ترجمته للسوناتا رقم ٦٠ ، تحت عنوان «ثورة» ، مثلاً كافياً على هذه التجربة لجعل هذا الشكل ملائماً في العربية :

كلوج هادرة ومقبلة
أماناً للشاطئ الصخري
مستزاحات في ثقلها
مستواوات الطول والقصر
تندو مزججة لسانها
والموت في أذيالها يجرى
والسورم يجرى ثم يحبه
يوم يحل بساعة الذكر
والومضة الأولى التي طلعت
في ظلمة الديهور والجلس
بلغ الكمال بها صبرها
نورا يلمع كشعلة الشمس
فلذا الكورم أفاخ مكشاً
أورى بنور الشمس والقبس
يعطى الزمان اليوم منه
ويرد ما أعطاه بالأمس
إن الشباب وحسن ظلمته
يلوى مع الأيام والزمن
ولكم حين فائق طمست
منه العصور معالم الفن

بعد ما ضاعت عهود الحبيب ؟

ما جبال الصوت يصكي صدهاء

لا ولا الطب ظنون الطبيب !

إنما الذكري لثلى عذاب

تشبه النوح بليل يجم

مظلم من لأمضى الشباب

دام الجهد ممن سلم

مكلنا الطائر لما بكى

ما فـ «حس ياكى (الريح)

لكننا قلبي إذا ما اشتكى

يشكر كمنسجون يحسن منع

ما نحيل (الحب) وهو الجيد

إلا تاريج الفزاد المعيد !

ونشر أبوشادى ، في أبريل ١٩٢٨ ، سوناتاته الثانية «نور الحبيب» :

إذا كنت أبكى لصف الحياة

فهيات أبكى قلبي الحزين !

لكننى أشجى لمن قد شجاء

من عيشه طول العذاب الدلين

لقد فقت صرلاً غروب الألم

فصارت لنفسى كبعض النعم !

فإن كان بى حليف النعم

فيا ربحا النور بعض الجحيم !

عل أنى زاهد فى سرورى

فقد خلق القلب معنى السرور

وحول من صبره فى شعورى

تصمة نفسى وثق الجهر !

فرجمها فى بكائى غدا

يعزى الورى وحسبت الشقاء

ويشير مزج البحر فى السوناتا الثانية إلى تجربة أبى شادى

الثانية فى العروض التى ستناقش فيما بعد .

والحالة الرومانسية الإيطالية ، والأخيرة ، لاقتباس شكل

السوناتا فى العربية كانت سنة ١٩٤٤ فى كتاب مصطفى طه

حبيب وسلامة سجاد عن شيكسبير^(١١١) . وقد تفضل الكتاب

ترجمة ست سوناتات : أربع منها شعرا : (رقم ٦٠) وكما

تتجه كل الأمواج إلى الشاطئ المفروض بالخصى :

(Like all the waves make towards the pebbled shore)

(رقم ١٢٨) «حين تقسم حبيتى أن الصديق طينها»

ومن الضروري أن يوجد شكل ما من التكيف داخل الأنماط الكلية للتفاعيل في العربية لجعل مثل هذا الشكل يتأقلم .

وكان أبوشادى ، في المقال السابق ذكره ، على وعي بهذه المشكلة ، وحث معاصريه (خصوصا «الذين يعرفون الإيطالية») أن يدرسوا السوناتات الإيطالية الأصلية ، وأن يكتبوا عنها في العربية ، «لأن عروضها أقرب إلى ذوقنا» . والسوناتا الإنجليزية تطورت عن السوناتا الإيطالية ، وقد تأمل أبوشادى فكرة «سوناتا عربية» تتطور عن النماذج الأوربية .

وتتجه السوناتا شكلا إلى أن تتضمن موقفا خاصا ، شخصيا للغاية ، عادة ما يكون مربكا بعض الشيء أو تعديبا إزاء التجربة «^(١١٤)» . إنها كافية بمعنى من المعاني لتجسيد التأكيدات الرومانسية على الإحساس ، وحيث إن السوناتا ليست أربعة عشر سطرا فحسب ، بل بنية عضوية ، فهي شكل ملامح للكلية الغنائية المشيدة ، التي طمعت الرومانسيون إلى تحقيقها . وربما كان من سوء الحظ أن الرومانسين العرب لم يجربوا في هذا الشكل الغنى المعقد الصعب في اتساع وجددي . إن الاندفاع إلى المخالفة ، وتحرير المتطفات العاطفية في القصيدة ، في رد فعل إزاء الأشكال التقليدية الصارمة التي سيطرت على الشعر العربي لقرون عدة ، كانت تعمل في اللاوعي ضد تبني شكل يحكم ونقي كالسوناتا .

فالإتيام كان إلى مزيد من الحرية . وكان أبوشادى ، مرة أخرى ، هو المهرب الرائد في هذا المجال . وتجربته الأخرى ، في «البحر الممتاز» والعدد غير المنتظم للتفعيلات في الأبيات ، كانت محاولة لإعطاء القصيدة الرومانسية (بوصفها شكلا) بناء عروضيا ودراميا يفوق ما تسمح به الأشكال النقية المنتظمة unmixed regular forms^(١١٥) . وقد أخذ الشعراء الأحداث سنا من أبي شادى في تهليل هذه التجربة تدريجا ، حتى أثبتت ، بعد عقدين ، أنها ذات قيمة باقية للشعر الرومانسي المتأخر وشعر ما بعد الرومانسية . وتجربته الأولى في هذا الإطار العروضي الجديد ، تتمثل في قصيدة بعنوان «الفنان» ، كانت قد كتبت في ١٩٢٦ ونشرت بعد ذلك بعام في «الشفق الباكى»^(١١٦) . وها هي الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة :

تفتش عن لب الوجود معزّيا عن الفكرة العظمى من لأبهاء
ترجم أنني معاني اليقاة
وتلبث بالقرن سر الحياة
وكل معنى يرف لديك في الفن حي

فاهنا حبيب القلب متهجا
بالكون في إشراقه الحسن

وتعمل ساعات الحياة لنا
بعد الحياة لنا سوى الكفن

إني وشعري المعبرى وما .
أبدعته من خالد النظم

كالمعيد المفقون متهلا
ينلو عليك روائع الكلم

ومن الواضح أن هذه ليست محاولة لإنتاج ترجمة عربية أمينة للسوناتا . إنها اقتباس ، محاولة لكاتب «سوناتا عربية» اعتادا على سوناتا شيكسبير . وما ينبغي أن نسأل عنه ليس الحرية الشاملة التي أباحها لنفسه ، بل بعض التفاصيل التي يحتمل أن تكون ناجمة عن فهم غير كاف للنص الإنجليزي . وعلى سبيل المثال ، فإن عجزه عن فهم «Nativity» (التي نقلها إلى «الومضة») بوصفها فكرة تجريدية تستخدم اسم ذات واللطف حديث الولادة» تنعكس في نسخته المشوشة للرباعية الثانية كلها . والأصل في عضويته النشطة كالتالي :

Nativity, once in the main of light,
'Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
and Time, that gave, doth now his gift confound.

فالميلاد ، بهذا المعنى ، لا يرتبط بـ «التقدم إلى الرشد» فحسب ، بل أيضا بـ «أوقات الحسوف المعقوف crooked eclipses» ، لأن بها أيضا المصاحبات الفلكية لعلامة الميلاد .

ولا يثير نظام إيقاعه ، القائم على ثلاث رباعيات يتبعها بيتان ، تحدقوا في أبيات كل منها ، أي مشاكل خاصة بقدر ما تتعلق المشكلات بالاقتباس . ففي الإنجليزية ، قد تبدو الرباعية الموحدة القافية غير طبيعية وروئية ، أما في العربية ، حيث القافية الموحدة والعدد المنتظم للتفعيلات في كل الأبيات هما الضميران الأساسيان لعروض القصيدة التقليدية ، فإن هذا مقبول بالتأكيد . ليس هذا حكما على القيمة الشعرية لسوناتات أبي شادى والبركى . فن ناحية المبدأ ، أؤمن أنها كانا على الطريق القويم . وحقيقة أنها أنتجا قصائد من نوع مريب ! مشكلة مختلفة ليس لها علاقة ، أو ليس لها علاقة مباشرة على الأقل ، بطريقتيها في الاقتباس . فلا سبيل إلى إنتاج أربعة عشر بيتا خماسية التفاعيل في العربية^(١١٧) .

وبناؤها العروضى كالتالى :

(V مقطع قصير - = مقطع طويل = وقته (تشطير))

من - الطويل المتعاد ثمانى تفعيلات

---V V-V/-V-V//V-V/V V/-V/V
٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

بحوزة المقتضب / - - V / - - V / - - V / V - V /
٤ ٣ ٢ ١

بحوزة المقتضب / - - V / - - V / - - V / V - V /
٤ ٣ ٢ ١

بحث متاد

/ - - V - / - - V - V / V - V - / - - V - V /
٤ ٣ ٢ ١

لطلاب المدارس الثانوية ، سنة ١٩٢٧^(١١١) ، (٢) Orthometry : مجالات لفن النظم وتقنيات الشعر (١٨٨٣) لبراور R. F. Brewer^(١١٢) ، الذى ذكره فى مختم مختارات من شعره نشرت ١٩٢٩^(١١٣) . ولبلاكود وأوزبورن صغبر عن مزج الإيقاعات :

إن تعاقب أبيات تتكون من تفعيلات من النوع نفسه خليفة بأن تصبح عملة ... ويمكن الحصول على تنوع أعظم فى النظم بضم تفعيلات من كل إيقاع . وضم تفعيلات الإيقاعات المختلفة هذا متاد بخاصة فى البحر الإياىى iambic ، حيث تقوم تفعيلة التروكيه trochee (تفعيلة من مقطع طويل يتبعه مقطع قصير) مقام البحر الإياىى المنتظم^(١١٤) .

وكتاب بلاكود وأوزبورن موضوع لطلبة المدارس الثانوية . وهو لا يتعدى تقديم وصف عام للملامح الأساسية للعروض الإنجليزية . أما كتاب براور فهو أعلى ثقافة وأكثر تفصيلا ، ومن المحتمل أن يكون المصدر الأول لأبى شادى فى التجريب فى الأوزان .

وتظهر الإشارة إليه فى «المنتخب» أنه كان يقرؤه فى فترة التجارب الباكورة ، فالمنتخب يحوى فصلا طويلا موفرا الأمثلة على «مزج البحور»^(١١٥) . يقول براور إن «الشعراء :

ليسوا فى حاجة إلى أن يستبدلوا أنفسهم للأحكام العروضية . إن عروض الشعر قد تعلق عاليا بنتاج ثابت ثم تنقص فى جلال ، أو تحوم حول الأرض المنخفضة فى متاهات غريبة ؛ لكن تحركاتها يجب أن تكون دائما إيقاعية ، وأن يكون كل ما تنطق به موسيقيا . والصعوبات اللغوية ، وهالقيود المغرية للعلوبة المتصلة ، تحمها على تبني كل تنوع ممكن فى الوزن ، يضيق الحرية على الحركة ، ويتخلص من رقابة التنظيم»^(١١٦)

والنتخلص من رقابة التنظيم يكون عن طريقين : (أ) استخدام البحور (ب) وتغير عدد التفعيلات . فأولا الأوزان الطويلة والقصيرة (تخرج) فى تقعد رائع ، بالإضافة إلى

ومع ذلك يقدم البيت الثامن وزنا رابعا ، يتكرر ويزدوج لينتج وزن البسيط المتاد ذا التفعيلات الثمانى ؛ وكذلك البيت الثانى عشر :

/ - - V - / - - V - / - - V - / - - V - /
٤ ٣ ٢ ١

لقد خلط أبوشادى بحوزة ، لكنه أخفق فى صنع نموذج منها . إن التوافق الموسيقى بين البحور المختلفة الذى يقف هو خلفه لا يفترض إظهارا ، لأن الحركة ، أساسا ، من «مفتحة» إلى آخر - الحركة التى يفترض أن العاطفة للمبر عنها هى التى عليها - لا يحكمها أى إطار من التنظيم الإيقاعى .

وليس من الصعب أن نقص أثر المصادر الإنجليزية لتجارب أبى شادى العروضية . إن عندى تحفظات قوية على اقتراح موريه Moreh بأن أبى شادى كان متأثرا فى هذه التجارب بكتاب غاريت مونرو Harriet Monroe «شعراء وقهم Poets and their Arts»^(١١٧) . إن أبى شادى يذكر الآتية مونرو ، حقا ، فى إحدى افتتاحياته لجلة أبولو ١٩٣٣^(١١٨) . لكن اعتراضى الأساسى هو أن أبى شادى لم يبد أى اهتمام بصورية زيرا باوند Ezra Pound's Imagism التى اهتمت بها مونرو اهتماما خاصا ، بل لم يكتب أى قصيدة بإلام من هذه الحركة . فأبوشادى يعنى دائما بالشعر الحر free verse ، وفيه (١) بحور ممتزجة ، (٢) مع عدد غير منتظم من التفعيلات فى الأبيات . وتكنيك باوند أكثر تعقيدا من مجرد مزج البحور .. أما مصادر أبى شادى فى مزج البحور والمثالفات العروضية الأخرى ، فينبى أن نبحث عنها فى مكان آخر .

الأكثر احتمالا أن تكون هذه المصادر : (١) دراسة الشعر The Study of Poetry لبلاكود وأوزبورن R. L. Blackwood and A. R. Osborn^(١١٩) . وقد أشار أبوشادى إلى هذا الكتاب ، وهو مرجع فى العروض الإنجليزية ، موضوع

وجوليت^(١٣٠). إن الهدف في وضوح هو ، كما في السطور التالية ، حركة مرّة للحوار ، فالسطور تطول وتقصّر ، تفتح أو تطبق ، وفقاً للمعنى الذي تعبر عنه :

بنفوليو : عم صباح يا ابن عاى !

روميو : عم صباح ! أو ذا بعد صباح ؟

بنفوليو : فكت الساعة تسعا آنفا .

روميو : ويح لى ! ما أطول الساع على العاى الكيب !

ألى ذاك الذى انسل وشيكا من هنا ؟

بنفوليو : هو حقا - أى هم مد في ساعات روميو ؟

روميو : عزو الشئ الذى يجعل ساعاتى قصارا ...

روميو : ... يا اضطرابا في نظام ، يا نبطوزا

في انسجام ، يا جناحا من رصاص ،

يا ضياء من دخان ، يا سقاما في شفاء ،

يا وقودا باردا ، يا أى شئ

ليس في الحق بشئ ، يا سرايا

باطلا يحسبه الطعام ماء ،

يا مناماً صاحباً فوق سريرى ،

أبها الشئ الذى ليس بذاك

ويك هل تفصحك^(١٣١)

وترجمة حسين الغنام للمقطوعة الافتتاحية لـ «أغنية هياوئا»
The Song of Hiawatha^(١٣٢) أكثر رقة في حركة سطورها :

لعلك سائل من أين هاتيك الألفاظ ؟

ومن أى المصادر جئت بالأبصار تروها

وان لها لرائحة من الطابات منجحة

وان بها ندى الأعشاب في المرحات منبجة

ندى رطب إن اتها

بضوء الشمس أو سطحا

وان لها دحاناً جاء م الكواخ مرتفعا

وان لها عويز الماء في الأنهار منطفا ...

... تعالوا واسمعوا ندى أجلكم أحاديثا

وأغنية أغنيها كما غنى «هياوئا»^(١٣٣)

السلسلة النامسة من الإقاعات . ويضيف التأثير الموحد في الغالب إلى اتساق الإقاع غنى التناغم^(١٣٤) .

ويقدم براور عدداً من الأمثلة المستقاة من لتجفلو ، وتيسون ، وشلي ، وميلتون ، ودرابدين ، على التعاقب المنتظم (للإرهابي والترويك وهو مكسوس الإرهابي) كما في قصيدة «حين تحطم المصباح When the Lamp is Shattered» لشلي ، مثلاً ، والمزج غير المنتظم للأوزان (كما عند ميلتون في Il Penseroso ، وAllegro) وثانياً : مركب من الأنواع الشعرية نفسها مصنعي من تلك التي تختلف في عدد تفعيلاتها ، كما في الأمثلة المقدمة ، حيث تدل الأرقام على عدد التفعيلات في كل سطر شعري .

ويكنى هنا لبلوغ الفكرة أن نسوق مثلاً واحداً من أمثلة براور .

In realms long held beneath a tyrant's sway,
Lo! Freedom hath again appear'd!
In this auspicious day
Her glorious ensign fleets, and high in Spain is rear'd.

ويسوق براور أمثلة أخرى على مجموعات مماثلة في محور أخرى .

ويطلق براور ، بأن التغيير في كل هذه الأشكال صنع بدقة ليلام بين الشعر والمواطف . وفي «كل» مجموعة ينبغي أن توجد خطة لإنتاج تأثير ما ، وتقديم مجموعة بلا أي تعقيد علامة على اللامبالاة أو فقدان الصبر والحيلة^(١٣٥) . وهذا عنصران أخفق أبوشادى في تكييفها في تجاربه العروضية . ويفوق هذا أهمية ، من وجهة نظر عروضية خالصة ، التحلل الأساسي في القياس نفسه . فقياس البحور العربية على البحور الإنجليزية ليس دقيقاً . ففي الإنجليزية يقصد بالتغيير أن يكون واحداً داخل إطار بحر واحد ، كالإرهابي ، مثلاً . ولكن في تجربة أبى شادى محاولة لكاتبه قصائد في مجموعة متنوعة من البحور . والتأثير الناتج ليس ساراً ، وهو متغاير الخواص .

ومع ذلك فإن تجربة أبى شادى كانت غنية بالإمكانات في استدلالها . فلقد هدبا ، وطورها ، ونقاها شراء ناجحون . ودرس هذه التطورات نقاد أدبيون وعروضيون معاصرون عدة^(١٣٦) . أما وقد قر المصدر ، فاجتأنا إلى التكرار هنا ضئيلة . وعلى أية حال ، فما ينبغي أن نؤكد هو أن الترجمة لعبت دوراً مهماً في تطور العروض العربي الحديث . فالترجات ، كما سيبين حالا ، كانت تعد بمعنى ما «حالات معملية» يختبر فيها أسلوب ما قبل أن يتداول . ولا يهشأنا أن نجد أن مترجمين من الإنجليزية هم الذين طوروا تجربة أبى شادى ، وبخاصة مترجمي شيكسبير . فعل أحمد باكثير ، على سبيل المثال ، استخدم العدد غير المنتظم من التفعيلات في ترجمة «روميو

الشكل والمضمون ، وأن ضغط العاطفة موضوع التعبير هو الذى يقرر طول السطر الشعرى **فؤكد** ضرورة تحطم الانتظام الحسابى للأبنية العروضية التقليدية ، لإفساح متفلس كامل للنسجيات الرومانسية الرزمية للإعلاء ، ونصر على وجود الصلة المباشرة بين «التعبير الذاتى» ، و«الإعلاء» ، و«الطلاقة فى التعبير» ، والعروض «الجديدة» .

وقد بلغت تجربة الرومانسين كمال نموها فى شعر نازك الملائكة . وتقدمها لديوانها الثانى ، «شظايا ورماد» (١٩٤٩) (١٣٣٠) كان واحدا من أفضل تأملات الرومانسين فى مفهوم الشاعر ، والشعر ، واللغة الشعرية ، ومن آخرها أيضا ، وقد استخلصت من خلال تجربتها ؛ إذ يتضمن الديوان فى الغالب قصائد رومانسية رقيقة ، ومبادئ التعبير غير المنظم فى علاقتها المباشرة بلغة القصائد . وهى تؤكد عدم الانفصال بين

هوامش :

أما النسب فلا حساء تشظى
إذ قلب ذى الحسن من حسن الوفاء خلا
لكن أنا ناسب وجداً بطيف كرى
ما كنت أعرف من قبل أن وصلا ..

(الراسلة فى معرفة أحوال ماطة ، وكشف ألقاب عن فنون أدبها ، الطبعة الثانية (المطبعة ١٨٨١) ص : ٢٨٠) .
كما قد تقدم للاطلاع القديس إلى أبعادها الشديقة عن عمل الـ O. M. S. أدلة أخرى على أنه لم يكن مغروراً ، على الأقل ، بشكل مباشر فى هذه الترجمة . وبالرغم من أنه غير المحصل أن تكون معرفته بالملفات الأجنبية الأوسع على غيرها ، الإنجليزية والفرنسية والمالطية والتركية ، على درجة واحدة من الإتقان ، فلم يكن متساعاً إطلاقاً إزاء المعرفة غير الكافية للأدبيين العاملين فى الرزالية ، وزملائه فى طبعة ماطة . ووثقت الصلة بهذا الموضوع خصوصاً نقده لأحد المتساويين : «ياهى (يعرفه للبرية) لأنه كتب بعض المقطوعات فى لغتنا ، وروى لها فى كتاب مطبوع ، بالرغم من أنها كلها (ملية) بالأخطاء النحوية والعروضية ظراً أنه كان أدبياً لا بذل جهداً فى كتابة شعر (عزى) دون أن يعرف مبادئه . وقد كتب هذا النقد فى شهر إقامته الباكورة فى إنجلترا حيث كان يعمل مع المستشرق صمويل فى Samuel Lee من كيمبرج فى ترجمة عربية للعهد القديم ، بمعنى : أنها كانت بعد أن ترك العمل فى ماطة ١٨٤٤ مباشرة . والكتاب الوحيد من هذه الفترة ، الذى يمكن أن يطبق عليه هذا النقد قد يكون «صليب النسخ» ، لأن الـ O.M.S. لا تشر كتاباً قسارياً . ويعتدل أن الشدياق كان يشير إلى كريستوفر شلايتز Christopher Schlaetzer ، الألمانى الذى خدمه الـ O.M.S. فى كلية اللاهوت فى بازل Basle Seminary وعينه مدرساً للمطبعة من ١٨٧٢ (انظر : 26-27) .
وينبغى أن نلاحظ أن الشدياق يستخدم دلالات (ملا ، فى السياق على السياق فى السابق هو الفارق (باريس ١٨٥٥) ص : ٥٦٩ ، حيث يكتب عن شاعر «الساويين» . إن الشدياق قد حصل حفا مع واحد من الروم الأرثوذكس من القديس اسمه موسى بطرس ، مساعداً لشلايتز . وفى السياق على السابق لم يقلص (١٨) بين الشدياق ميمراً مبرراً على رضى أرثوذكسى لم يسمه ، من عمل فى ماطة . ويحصل أن يكون هو بطرس . والشدياق ، فيما يبدو ، لم يكن على وقاف مع شلايتز ويطرس ، ربما بسبب تقدمه للمستر أمر بينهم للبرية ، ورفضهم أن يسطروا الحرية التى طلبها ليميد صياغة مايزجانه فى لغة أفضل ، اخذت أنها يجب أن تغير من عمله التراجعات . (انظر السياق على السابق فصل ١٨) .

- (١) ترجم لويس عرض كتاب Ars Poetica إلى العربية تحت عنوان «فن الشعر» القاهرة ١٩٤٧ .
- (٢) Eugene A. Nida, (Principles of Translation as exemplified by Bible Translating), in On Translation, ed. Reuben A. Brewer (New York, 1966) P.14.
- (٣) Shelley, The Complete Works, ed-Ingen, VII, P.114 (ويشار إليه فيما بعد بـشلى)
- (٤) Roman Jakobson, (On Linguistic Aspects of Translation), in Henry Gifford, Comparative Literature (London 1969) P.40.
- (٥) Ibid., pp.54-55.
- (٦) Archives of the American Board of Commissioners for Foreign Missions; Annual Report (1937)B P.60. Quoted in Tibawi, American Interests in Syria, 1800-1900, Oxford, 1966, PP. 81-82.
- (٧) فى شكلها الأصل فى «Hymns and Spiritual Songs» (١٧٠٩) ، كانت الترجمة مكتوبة فى خمس رباعيات . الرباعية الرابعة ، التى تبدأ «His dying crimson like a robe of Robe» (موت التزمى كازداد) حذنها وإيند Whitefield سنة ١٧٥٦ من ملحق «مجموعة زنتاه» واط . وهى الصورة الشائعة لترنيات التى أعدت عليها النسخة العربية . انظر للدخل من :
- (٨) J. Juliana Dictionary of Hymnology, 2 ed.-ed. (London 1907) Shamuel Moreh; Srophic, Blank and Free Verse in Modern Arabic Literature, Unpublished Thesis, University of London, 1966, PP. 36-37,38.
- (٩) وثلاثة الكتب العربية فى النسخ البريطانى ، التى أعدد عليها موزع ، فيروز كتاب الترنيات إلى الشدياق محمداً على دليل واه هو نقش بنوى مكتوب بالخير فى النصف الأول من الصفحة الأولى ، يقول «موايبر» تأليف فارس Phares ، والدليل واه لأن النسخ البريطانى ثلثي للكتاب ، كما يظهر المقام ص : ٢٤ ؛ بعد حوال ثلاثين عاماً من طبعة الأولى ، بالضبط ، فى ١٧ أكتوبر ١٨٥٨ . ونهلاً عن هذا فإن اللغة للنسخ للكتاب تبين أنه من غير المحصل تماماً أن يكون الشدياق كاتبه ، وقد كان راسياً من علماء اللغة العربية المبرزين فى القرن التاسع عشر . وشهد شعره على معرفته العميقة بالتراث الكلاسيك للشعر العربى ، مثل :

من شأن أن يكون أن يفروا الفزلا
قبل للمع ولا غلزالا المظلل

- (٣٧) موزو لى :
W. T. Fox, Hymns and Anthems, 1841, No. LXXXV.
Julian's Dictionary of Hymnology.
- (٣٨) انظر :
C. H. H. Jessup, Fifty-three Years in Syria (New-York 1914) pp. 55-57.
وانظر أيضا للمدخل : Julian's Dictionary of Hymnology. تحت (Mission, Foreign, viii Syria) تحت.
(٣٩) من انتشار الترانيم ، انظر أطروحة موزيه Moreh ، ص : ٦٥ - ٧٠ .
(٤٠) M. M. Badawi (ed.), An Anthology, Introduction, p. xvi.
(٤١) انظر ، على سبيل المثال ، ملاحظات المقاد على القصص ، على مطولة جبران والمركب في الفصول ، ص : ٢٦ - ٢٧ ويذكر موزو (ص : ٢٤٧ - ٢٦٨) ملحا من الملاحظات المثانة لمارجرين معاصرين في الشرق العربي .
(٤٢) الشعر لمياته ووسائله ، ص : ٢٣ - ٢٤ .
(٤٣) F. C. Gill, The Romantic Movement and Methodism (London 1937) p. 68.
(٤٤) للزاني : ص : ١٨٨ ، الأبيات ١٣ - ١٤ ، شل (III) ص : ٢٩٩ - ٣٠٠ .
وترجمات تصادف كيتس وشلي وورديزوت من المسيرى واختارات من الشعر الرومنسيكي اللبازي مع تفتيات . طيف (الترجم) .
(٤٥) ومنشير إليه بعد ذلك بيرز (The Poems and Songs of Robert Burns, ed. J. Kingsley (Oxford, 1968) vol. II (Text) pp. 693-694.
(٤٦) للزاني : ص : ٤٠ - ٤١ .
(٤٧) The Letters of Robert Burns (II) ed. T. de Lancy Ferguson, (Oxford 1933) pp. 178-179)
وانظر أيضا :
Buros, vol. III (Commentary), p. 132.
(٤٨) المقاد : ص : ١١٠ .
(٤٩) Burns, vol II, pp. 391-392.
(٥٠) ديوان البحري ، المجلد الثاني ، (القاهرة ١٩١١) ص : ١٣٧ .
(٥١) Badawi, An Anthology, Introduction, p. XV.
(٥٢) نهات أحمد فراد ، أدب اللزاني ، جدا ثانية (القاهرة ١٩٦١) ص : ١٣٦ .
(٥٣) نفسه
(٥٤) الكتاب ، مجلد ١ ، حده مارس ١٩٤٦ : ص : نهات فراد ص : ١٣٦ .
(٥٥) أبريل ، مجلد ١ ، حده ١٠ يونيو ١٩٣٣ : ص : ١١٩٤ ، ١٢٠٤ .
(٥٦) السابق ص : ١٢٠٤ - ١٢٠٧ .
(٥٧) القش الباكي من : ١٢١٦ .
(٥٨) أبريل ، مجلد ١ ، حده ١ ، أبريل ١٩٣٣ : ص : ٨٤٧ .
(٥٩) مراسية في نظريات نقدية في شعر أبي شادي ، تحرير صالح الجنداري (القاهرة ١٩٧٥) : ص : ٨ .
(٦٠) قطرة من براح ، ص : ٧ - ٣٧ .
(٦١) A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry (London 1965) pp. 19-22.
(٦٢) عن مباحثات الكلاسيك الحديثين لهذا المقدم انظر ملحا باغي والتد الأدبي الحديث في لبنان ، ح : ١ (القاهرة ١٩٦٨) ، صفحات ٥٠ ، ٧٧ ، ٨٣ .
ولأصولنا في النقد العباسي انظر مصطلح ناسف ، نظرية المعنى في النقد العربي ، (القاهرة ١٩٦٥) ، الفصل الثاني ص : ٢٨ - ٦٩ ، والثالث ص : ٧ - ٨٣ ، وغيرها .
(٦٣) A. C. Bradley, p. 23.
- (١١) انظر : كمال البازي ، رواد البشعة الأدبية في لبنان الحديث (بيروت ١٩٧٢) ص : ٨٧ - ٩٠ .
- (١٢) Tibawi, American Interests pp- 122 123
وعن عدل البستاني مع الإرسالية الأمريكية انظر :
St. Antony's Fathers, no 16
في
Tibawi, The American Missionaries in Beirut and Batrus al-Bustani, Middle East Affairs, no. 3, 136-162 (London 1963)
(Batrus al-Bustani) Anon., al-Muqtataf, vol. III, no. 1, August 1863, pp. 1-7.
- (١٣) كمال البازي ، ص : ٩٠ - ٩٩ .
- (١٤) Tibawi, American Interests p. 123.
- (١٥) William Cowper, Poetic Works, ed. H. S. Milford, 4th edition, revised by Norman Russell (London 1967) p. 442.
- (١٦) Longfellow, The Poetic Works (London 1893) pp. 64-65.
وقد معنى علم معرقى بالرواية من أي تطبيق على نفسه عبارة القديس مرقس .
(١٧) انظر ملحا ١٢ أصل .
- (١٨) Tibawi, American Interest, p. 139.
- (١٩) The Missionary Herald, XLIII (1847), 192.
- (٢٠) S. Eze ، الذي وصل معه الشدياق مترجما مساعدا في كيمورج ، كان مهموماً بحجب العبارة القرآنية ، انظر : الشدياق ، كشف الغيا ، ص : ١٢٤ .
- (٢١) Tibawi, American Interests p. 139 .
- (٢٢) جرجي زيدان ، الحلال ، ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ، ص : ٣٩٠ . في حلمي مرقس : تطور النقد والتفكير الأدبي في مصر (القاهرة ، ١٩٦٦) ص : ٢٥١ - ٢٥٢ .
- (٢٣) انظر مرصفا خلا من الترتيب لـ كتاب الزمير وسامح وأغاني روحية في القليل ، المجلد ١٠ ، حده ١ ، مايو ١٨٨٦ : ص : ٥٠٨ . وعلى أية حال ، ليهو أن طبعة ١٨٧٢ هي الأساسية . ويضم ترجمات للزمير وكليا ، وساموالة ترنيمه للعامة ، وسبع تسيحات ، وسبع وسين ترنيمه للأطفال (موزان القهار لتساخ الصغار) مع لبث Index ، في ٢٢٣ صفحة .
- (٢٤) T. R. Taylor, Memories and Selected Romances (London 1836).
- وانظر للمدخل في :
Julian's Dictionary of Hymnology.
- (٢٥) ترنيمات (١٨٧٢) ص : ١٢٣ .
- (٢٦) عبد الله النابلسي ، ديوان الحقائق (القاهرة ١٣٠٦ / ١٨٩٠) ، ص : ٣٩١ - ٣٩٠ .
- (٢٧) J. Newton. Published in his Twenty Six Letters on Religious Subjects, 1794.
- (٢٨) ترنيمات (١٨٥٧) ص : ١٧ - ١٨ .
- (٢٩) النابلسي ، ص : ٣٧ .
- (٣٠) Watts, BK. II, Hymns no. 68.
- (٣١) ترنيمات (١٨٧٢) ص : ٩٤ .
- (٣٢) النابلسي ص ٤١٦
- (٣٣) M. W. Whitman, Hymns Scriptures (London 1893).
- (٣٤) موزان القهار ، ص : ٦٦٥ - ١٦٦ .
- (٣٥) أبو بكر الأبيش الرفاع ، في نيكيل ، لمجلد A. R. Nyechar ، اختارات من الشعر الأنابلسي (بيروت ١٩٤١) ص : ٢١٦ .
- (٣٦) ترنيمات (١٨٧٢) ، ص : ١٢١ - ١٢٢ .

- (١٠٢) انظر إحصان حماس وشهد يوسف نجم ، الشعر العربى فى العصور وخاصة
١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، ص ٧١٤ ، ص ٥٠ .
(١٠٣) نازك الملائكة ، محاضرات فى شعر على محمود طه (القاهرة ، ١٩٦٥) ،
ص : ١٠٤ - ١١١ .
(١٠٤) Sayyed Hossein Nasr, Ideals and Realities of Islam (London
1971), p. 44. See also Ch. II : (The Quran - The World of
God, The Source of Knowledge and Action), passim.
Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957) (New York, 10th
imp. 1970) p. 272.

- (١٠٦) Robert Southey, preface to *Thalaba*; Frye, p. 257.
(١٠٧) الشعر : خاتمه وسياقه : ص : ٢٤ .
(١٠٨) فى السياسة الأسبوعية : وأعيد طبعها فى مسرح الألفب : ص :
١٢٨ - ١٥٦ .
(١٠٩) المصور : مع ٢ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٧٨ ، ص : ٨٠٨ .
(١١٠) شيكسبير : شاعر الكون : وانظر محمد عبد الحى ص : ٢١ .
(١١١) شيكسبير : صفحات ١٧٧ - ١٧٩ ، ص ١٨٠ - ١٨٢ - ١٨٣ ، بالترتيب .
(١١٢) السابق ١٨٧ ، ص ١٨٨ على الترتيب .
(١١٣) سونتايفر سبر تيليب سبيل فى *Astrophel and Stella* أبيات سداسية
الفاصل *bacometer* . أما هوبكنز فى *Pied Beauty* ، فالسداسية الأخيرة
من *sonnet* من السوناتا تكون من أربعة أبيات ونصف بيت . وفى التباس
الشكل فى لغة أخرى ، حيث لا يلتزم الشعر بتقليد الأبيات الخماسية
الفاصل ، تسببت مثل هذه التجارب الحرية الشعرية .
(١١٤) Paul Fussler, Jr., *Poetic Meter and Poetic Form* (New York
1965), p. 133.

- (١١٥) الشفق اليابكى : ص : ٤٣٤ .
(١١٦) السابق : ص : ٥٣٥ - ٥٣٦ .
(١١٧) س . موريه ، حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، ترجمة
سعد مصطوف (القاهرة ١٩٦٩) ، ص : ٨٣ .

- Harriet Monroe, *Poets and their Art*, (New York, 1926).
(١١٨) أبولو : مع ١ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٣٣ ، ص : ٨٤٦ .
(١١٩) R. L. Blackwood and A. R. Osborn, *The Study of Poetry* (1919)
(Melbourne, 1922).

- (١٢٠) أمى ، مع ٢ ، ع ١ ، أرقام ٣ - ١ ، يناير / مارس ١٩٣٧ ، ص : ٦٠ .
(١٢١) R. F. Brewer, *Orthometry : A Treatise on Art of Versification*
and the Technicalities of Poetry (London, 1893) .

- (١٢٢) المنتخب من شعر أبى شادى ، (القاهرة ، ١٩٢٦) ، ص : ١٠٤ .
(١٢٣) بلاكيود وأندريون : ص : ٣١ - ٣٢ . ويتماد أبى شادى فى شرحه
للانغمات الحافظة والمصادقة فى الشعر الإنجليزي فى مقاله من سوناتات
شيكسبير (مسرح الأدب ، ص : ١٥١) على هذا الكتاب كلية .

- (١٢٤) الشفق اليابكى : ص : ٥٣٥ .
(١٢٥) براون : ص : ٩٦ .
(١٢٦) السابق نفسه .
(١٢٧) السابق : ص : ٥٨ .
(١٢٨) السابق : ص : ٦٦ .

- (١٢٩) انظر ، على سبيل المثال ، عبد العزيز النسيوى : جماعة أبولو وأثرها فى
الشعر الحديث (القاهرة ١٩٧١) ، ص : ٥١٣ - ٥١٣ . كمال نشأت ،
أبو شادى حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث (القاهرة ١٩٦٧) ،
ص : ٣٩٥ - ٤٠١ ، موريه ، حركات الخ .

- (١٣٠) ترجمة لى أحمد باكثير « دويرو وجوليت » . وقد قام بها ١٩٣٧ ، لكنها
لم تنشر إلا بعد عشر سنوات (القاهرة ١٩٤٧) .
(١٣١) باكثير : ص : ١١ - ١٢ .
(١٣٢) Longfellow, pp. 202 - 208.

- (١٣٣) نوحادنا لغنى العظيم ، الرسالة : ٢٥ يونيو ١٩٤٥ ، ص : ٧٥٢ - ٧٥٤ .
(١٣٤) نازك الملائكة ، خطايا زيوداد طه (بيروت ١٩٥٠) ، التقديم : ص :
١٨ - ٧ .

- (٦٤) السابق ، ص : ٢٤ - ٢٥ .

- (٦٥) Muhammad Abdul - Hai, *Tradition and English and American
Influences in Arabic Romantic Poetry*, (London, 1982), Chapter
V, note 36.

- (٦٦) Sartre *Sarkiss*, pp. 227 - 228.

- (٦٧) Ibid., p. 228.

- (٦٨) The *Statenman's Manual*, in *The Complete Works of Samuel
Coleridge*, ed. W. G. W. Shedd, vol. I (New York 1884) p.
437.

- (٦٩) أبولو ، مجلد (٧) عدد (٥) ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٣٤٨ .
(٧٠) محمد عبد الحى ، السابق : ص : ٣٦ .
(٧١) السطور ، مجلد ٢ ، عدد ٩٤ ، ٢٣ مارس ١٩١٧ ، ص : ٧ .

- (٧٢) شكرى : ص : ٢٦٦ - ٢٧٧ . ومن المفضل أن شكرى كان واعياً أيضاً بما
فى قصيدة وديرويت وطار الجثة : « وأرقى الشمر » ، بفكر حر منح
(وديرويت : ص : ٢٣١) .

- (٧٤) جبران : ص : ٦٠٧ .
(٧٥) السابق : ص : ٥٥ - ٥٦ .
(٧٦) إلى طائر صبح : السياسة الأسبوعية ، مجلد ١ ، عدد ٤٢ ، ١٢ ديسمبر
١٩٢٦ ، ص : ١٨ .

- (٧٧) هدية الكروان (القاهرة ١٩٣٣) ، للقلمة : ص : ٧ - ٨ .
(٧٨) م . شرف : الطيور الصالحة والشمر ، أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٦ ، فبراير
١٩٣٤ ، ص : ٤٦٦ - ٤٧١ .

- (٧٩) أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٥ ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٢٤٨ .
(٨٠) السابق : ص : ٣٦٤ - ٣٦٥ . وظهرت ترجمة الزكيلى فى أبولو ، مجلد ١ ،
عدد ٧ ، مارس ١٩٣٣ ، ص : ٨١٥ - ٨٢٧ .

- (٨١) انظر محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شرق (القاهرة د . ت) ص :
٢٢ - ٧٠ .

- (٨٢) هدية الكروان : ص : ٧١ .
(٨٣) السابق ١٨ .
(٨٤) السابق ٢٩ - ٣٠ .

- (٨٥) السياسة (رابع ٦٦ فقرة ٢) لانتفت مع ٨٥ ، ع ٣ ، نوفمبر ١٩٣٤ ،
ص : ٣٥٦ - ٣٥٨ . وأرواح شاردة : ص : ٤١ - ٤٦ .
(٨٦) الشوئيات : ص : ١٢٧ - ١٣١ .

- (٨٧) ديوان ابن زيدون ، تحقيق كامل كيلانى وعبد الرحمن خليفة (القاهرة ،
١٩٣٢) ، ص : ٨ - ٤ .

- (٨٨) مع ١ ، ع ٣٥ ، ٦ نوفمبر ١٩٢٦ ، ص : ١ - ٣ .
(٨٩) أبولو ، مع ١ ، ع ٤ ، ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٥٤ .

- (٩٠) ديوان العمى (القاهرة د . ت) ، ص : ٨٦ .
(٩١) من المصادر الأولية لصورة التطوير فى الشعر العربى الكلاسيكى كتاب الجياض
والحيوان ، « الكتاب الأول ، الجزء ٣ » ، بتدقيق عبد السلام هارون
(القاهرة ، ١٩٧٨) . وانظر أيضاً هدية الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار
العرب وصناعتها ، المجلد الثالث (بيروت ١٩٧٠) . ص : ٩١ - ٩٥١ .

- (٩٢) فى محمد هوسى (مصر) ، الروائع لشمر الجليل (القاهرة د . ت) ص :
٣١ .

- (٩٣) صالح جويوت ، المشرقى حياته وشعره (القاهرة ، ١٩٦١)
ص : ٣١ - ٣٢ .

- (٩٤) الروائع : ص : ٢٤ - ٣٥ .
(٩٥) البيان من قصيدة النازكية المألفة ، السابق : ص : ١٢ - ١٦ .
(٩٦) والمقدمة إلى المندليب ، السطران ٥٠ - ٥١ .

- (٩٧) شرح سقط الزند ، مع ٣ ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص : ٩٨٠ - ٩٨١ .
(٩٨) القليلات ، تحقيق أحمد محمد شكرى وعبد السلام هارون (القاهرة
١٩٦٤) ، ص : ٢٧٢ .

- (٩٩) التالىب : ص : ١٨٦ .
(١٠٠) السابق : ص : ٨٦ .
(١٠١) جبران : ص : ٥٨٤ ؛ (ديوان ابن الفارض ، القاهرة ، ١٩٥٦) ،
ص : ٣٨ .

روميوجوليت

على المسرح المصري

رمسيس عوض

لعل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذيوعا بين النظارة المصريين في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هي «روميوجوليت»، أو «شهداء الغرام»، و«ملت»، و«عطيل» (التي كانت تعرف بأوتللو تارة، و«عطاء الله» و«القائد المرقى» تارة أخرى، و«حيل الرجال» تارة ثالثة) ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠، كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية «روميوجوليت»، وهما الصريان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله. ونستدل من الخبر الذي نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص: ٣) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة، أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه. ويذكر الخبر أن العرب صاغ المسرحية في قالب شاعري سهل وبلغ، كما أن ترها يجمع بين الانسجام والتشويق. وتتمتع جريدة الأهرام في هذه الطبعة التزامها بالنص الإنجليزي، وقرها منه أكثر من أي تعريب سابق. ويقول الأهرام في هذا الصدد: «ولقد ملئت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية، إلا أن ما مثله ليس فيه من رواية روميوجوليت الحقيقية إلا الاسم، لأنه مخلف عن أصلها كل الاختلاف، فمضى أن يقبل المثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة، ففها أفكار شكسبير مائلة دون حجاب، وأقواله مسبوكة في قالب من لغة الأعراب. وهي تغلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر ومن المكاتب الشهيرة، وثن النسخة ٤ قروش مصرية». ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه، خصوصا أن العرب الذي تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها. وحتى يمكن الوصول إلى رأى سليم في هذا الشأن، لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية، وبخاصة تعريب نجيب حداد الذي اعتمدت عليه معظم الأجواق المصرية، وفي مقدمتها جوق سلامة حجازي.

فعشاه بالأغاني والألحان التي يطرب لسماعها هذا الجمهور. وبالنظر إلى عقيدة الشيخ سلامة في الغناء، فإنه مسئول أكثر من أي شخص آخر عن التحريف الذي أصاب «شهداء الغرام». وساعد على نجاح هذا التحريف أن المثلة ميلا ديان كانت تلعب أمامه دور جوليت. وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحيحة، ظلت تلازم المسرح برمتة عبر فترة غير قصيرة من الزمن.

والرأى عندى أن الشيخ سلامة حجازي ترك آثارا سلبية وإيجابية بالغة في المسرح المصري، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات. نبدأ بآثاره السلبية، فنقول إن سلامة حجازي بتوجيه من مدير الجوق المرقى إسكندر فرح، لم يجد أية غضاضة في إجراء تغييرات جسيمة. يزعم أنها تحسينات. في النص العرب، سمعا وراء اجتذاب جمهور المسرح بشئ الطرق،

وهي تقاليد اخذت منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرستطاليسى الذى يبرز المأساة أداة لتطهير نفوس المتفرجة عن طريق بث الشفقة والرحمة فى قلوبهم... الخوف أن يصيبهم ما أصاب الطفل المأساوى من محن، والشفقة عليه لا يشعر به من عذاب مروع. وحل حل هذا المفهوم رعدة الجسد واهتزاز تحت تأثير الطفل والى والمزمار الخ... فى وسائل الطرب، فضلاً عن حرص المسرح المصرى - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميديية عقب تقديم التراجيديات. وظلت هذا أنظارنا إلى غرابة الزواج المصرى. فمن الثالث أن مأسى شكسبير راقته له أكثر مما أعجبه كوميدياته، ولكنه لم يستسغها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والقتيل المزلزل. ولكن إحقاقاً للحق ينبئ أن نذكر فى هذا الصدد، أن كثيراً من الأغاني التى كان الشيخ سلامة يشدها، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأحداث المأسى الشكسبيرية التى يمثلها.

ومها كان الرأى فى سلامة حجازى فلا مناص من الاعتراض بأن الفضل يرجع إليه فيها بلغة مسرحية «روميو وجوليت»، من ذبوع وانتشار الأمر الذى جعل الفرق المسرحية الأخرى - الراسخ منها والمستجدة تتلقفها فى لفحة وشغف، وتحرص على تمثيلها، فمن نقرأ فى «صدى الأهرام» بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص: ٣) خبراً مفاده أن «جوق الترق الأبدى» إدارة إبراهيم أحمد الإسكندري قام بتمثيلها فى تياترو عدن بالإسكندرية. وكان المغنون الجدد يترجمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه، مثل الطرب حتى وهدان الذى مثلها فى مجمع التمثيل الشرقى على النسق الطروب نفسه الذى ابتدعه الشيخ حجازى.. ولا يعنى هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب فى المسرح المصرى، ولكن الذى لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها. وسار جوق منيرة المهديا بعده على الدرب نفسه، كما يتضح لنا من الخبر الذى أورده جريدة مصر فى ٢٦ يولييه ١٩١٨ (ص: ٢). نقول «مصر»: «يمثل جوق حضرة المثلة الشهيرة الست منيرة المهديا فى كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة ألقابها، واستقر الست منيرة المهديا للمشهوره بصوتها الرخيم بالفاء وتحم بفضل مضحك بواسطة محمد أفندى ناجى. حتى جورج أبيض نفسه - وهو سيد التراجيديات فى مصر فى أوائل القرن العشرين دون منازع - لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازى فيه. فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة، أن يتم تمثيل المسرحيات المأساوية بوسلة طرب أو فترة فكاهة. فضلاً عن أن معاصرى الشيخ سلامة (مثل أبى خليل القبالي الذى مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لا بد أن يكونوا قد تأثروا به. ولعلنا لا أبالغ إذا قلنا إن بعض آثار سلامة حجازى السلبية تجاوزت للمسرح إلى اللغة التى يستعملها العام فى مصر حتى وقتنا الراهن. فبات اسم روميو مفرقنا فى أذهانهم بالحب الوطان فحسب، ناصين أن روميو قبل كل شئ «وفى كل شئ» شهيد الغرام. ومعنى هذا أن سلامة حجازى - كما سوف نرى بالتفصيل - استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوى، وأن يبقى فقط على عنواها

العاملى أى على لبيب الحب وشواظه، بل إنه أغفل فى بعض الأحيان شهادة الحسين، ومن ثم أصبح هناك تناقض مضحك بين اسم المسرحية وهى (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهج أحياناً.

ولعل الخبر الذى نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئاً من الضوء على ما أدخله إسكندر فرح (الذى كان سلامة حجازى يعمل فى جوقه قبل أن يستقل عنه، ويشئ نفسه جوقاً يحمل اسمه) ومن بعده أخواه قصر وتوفيق فرح) من تغييرات فى النص، فهو يشير إلى التحسينات التى أجراها على الفصل الخامس فى المسرحية، وهو أمر تؤكد جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص: ٣) فى تذكر أن جوق إسكندر فرح سيقيم بتقديم روميو وجوليت «إدخال التحسينات عليها تامة للموضوع». ويخبرنا المقطم فى عدده الصادر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص: ٣) أن جوق سلامة حجازى مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصاً من باريس. ويرغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يغير جهداً أو مالا فى إخراج المسرحيات، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر. ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازى، بتوجيه من مدير الجوق إسكندر فرح، قدم (شهداء الغرام) على نحو يروق فى عيون المتفرجة ويستوهم، وإن كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير.

وجدير بالذكر أن نشير فى هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوى فى جامعة أكسفورد (يونيه ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير. يقول الدكتور بدوى إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح، وليس عن طريق الكلمة المكتوبة، وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية، وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسى، أى أنها ترجمة عن ترجمة. فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة أدركنا على الفور سبباً منها من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الإيجازى. ويتبع مصطفى بدوى التغيرات التى أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيرى لمسرحية «روميو وجوليت» فيقول إن ترجمته - وهى مزيج من الشعر والنثر - تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحر فصحى هو البحر الطويل، وإن شئ مقدّم الشعر العربى التقليدى تتوارى فى هذه القصيدة التى يث فيها روميو لجوليت لواعج قلبه ولوعاته، وشكوك من طول الأئين والسهاد، ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضى فى دياجير الظلمة. يقول روميو مخاطباً القمر الذى يشبه حبيبته:

عليك سلام الله يا شبيه من أروى

وراحدا لو كنت تسمع لى شكوى

إذن لشكا قلبى إليك غرامه

وبنك ما يلقى من الوجد والبلوى

عيره من المطربين والمطربات وأمثال السيدة توحيد الغنية ، والمطرب السوري بولس الصليبان، لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية . ومن الأغاني الشهيرة التي كان الشيخ سلامة يشدو بها وهو يلعب دور رويو أغنية «أجوليت ما هذا السكون؟» ، وكان من عادة الشيخ أن يختم عروضه المسرحية بفتاء بعض مونولوجاته وقصائده المعروفة مثل «فتى العصر» وهـ إليس والشاعر» ودوان كنت في الجيش» ، كما أنه اعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطا الله بعنوان «شهداء الغرام الخولية» ، أو غيرها من الكوميديات، مثل مسرحية «البخل» . وكثيرا ما أعقب الشيخ سلامة تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة (سبيا توغراف) ، أو بعزف الموسيقى الزورية . ونستخلص من «الجوالب المصرية» بتاريخ ١١ يونيه ١٩٠٧ (ص : ٣) أن أحد الحوالة الأجانب واسمه أورتستيلو كان يقدم أحيانا في نهاية العرض «ألعاب المدهشة فيمثل وحده رواية تحتاج إلى اثني عشر مثالا» . ولا بأس من أن يلي واحد من الحضور أثناء الفصول كلمة ينشئ فيها على جوق الشيخ سلامة وتمثيله الرائع . وأحيانا كان الجوق يعمل بانصيب بين النظارة للحصول على طبق شاي ، كما يتضح لنا من الخبر التالي الذي نشرته جريدة «مصر» بتاريخ ٦ أبريل ١٩٠٧ (ص : ٢) : «يمثل جوق الشيخ سلامة حجازي مساء الغد رواية (شهداء الغرام) الشهيرة ويعقبها تمثيل الفصل الخامس في القالب الخولي (هاهاها) ، وسيعقب هذا الرواية الخولية توزيعها مجانا لكل حامل تذكرة ثم عمل بانصيب على طبق شاي مجانا لجميع الحاضرين ، فإلقاء قصيدة هزلية عنوانها (المراء والفرى) . ونحن لا نعرف إذا كان (هاهاها) كتابة عن الخزل أم أنه اسم القالب الفكاهي المشار إليه . وكان الجوق يستعمل أيضا مهرجا قصير القائمة اسمه الشيخ عبدالمهدي ليلي في الحاضرين خطبة هزلية . وأحيانا كان الشيخ سلامة حجازي يعرض فصلا واحدا من «شهداء الغرام» ، بعد أن ينتهي من عرض مسرحية أخرى ، كما نتبين من الخبر التالي المنشور في مجلة «الإصلاح» الصادرة في ٢٩ تشرين الثاني عام ١٩١٣ (ص : ٣) : «يستعمل الجوق رواية خياع الدهر وهي خبيثة لم تمثل بعد ، ويعقبها الفصل الثالث من رواية «رويو وجوليت» . وأصبح تقديم فصل واحد أو أكثر من عدة مسرحيات مختلفة ، تقليدا أشاعه الشيخ سلامة ، وقلده فيه معاصروه واللاحقون عليه .

حتى جوج أيضا نفسه تأثر بهذا التقليد ، فضلا عن أنه - كما أسلفنا - خصص للطرب دورا في عروضه المسرحية ، فأقحمه بين الفصول . يقول «المزيد» في ١٦ أبريل ١٩١٣ (ص : ٦) : «يقوم جوق حضرة الثابتة جورج أفندي أيضا في هذه الليلة بدار الأوبرا الخلدوية بإحياء ليلة تمثيلية نادرة بمعرفة حضرات البارعين عبدالله أفندي عكاشة وبرهان الدين بك حيث يمثل الفصل الأول في رواية (رويو وجوليت) ، والفصل الرابع والخامس من رواية (لويس الحادي عشر) ورواية (أمشير) ورواية (طارق بن زياد) ،

وهذه البداية تخالف النص الشكسبيري الذي يبدأ بشجار يشب في الطريق العام بين عاتلي العاشقين المتخاصمين ؛ فضلا عن أن النهاية تختلف في الترجمة عنها في الأصل . فلم يكف نجيب حداد أن يمت شهيد الغرام رويو وجوليت ، ولكنه أضاف إليها الزاهد لورانس الذي كان شاهدا وأميناً على جهابهموسي ما وسعه للجمع بينهما . ويترق مصطفي بدوي في حكمه على التغييرات التي أجراها المترجمون الأوائل في مصر على مسرحيات شكسبير بقوله : «إننا نجد نظرا لذلك في ترجمات شكسبير الأولى في بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا وبلندا والمند . ويقول بدوي إن المصريين لم يترجموا مسرحيات شكسبير شعرا باستثناء «مكبث» و«روميو» و«جوليت» أو «حلم ليلة صيف» لأسباب لا أشك في وجاهتها ، من بينها أن الترجمات كانت تتم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين . ولعلنا نذكر كيف عاب إبراهيم عبد القادر المازني على خليل مطران أن ترجمته الشكسبيرية تخلو من الشعر . ويرغم أن المازني على حق فيها بلهيب إليه ، فإنه ينشئ أن خليل مطران كان يترجم بتكليف من أصحاب المسارح الذين وجدوا في استعمال المترجمين سبيلا إلى اجتذاب النظارة . فضلا عن أن العروض العرفي التقليدي يقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية ، بسبب قيود الوزن والقافية . وقد تبه المازني إلى هذا فدعا - كما عرف - إلى خلق بحر جديد يكون شبيها بالشعر المرسل عند الغربيين .

وإلى أجد نفسى مختلفا بعض الشيء مع الدكتور بدوي في سعيه إلى الاحتراز عما في المحاولات الأولى لنقل شكسبير إلى العربية من مثالب وقصور ومن تعبير غل في النصوص . ولن أهمل غير أن أسوق رأي بعض الكتاب المصريين في هذا الشأن حتى أثبت أن هذا البعض كان يمجح هذه الفجاجة ويعافها . يقول الناقد المسرحي لمجريدة «مصر» بتاريخ ٢٧ يولييه ١٩٣٠ (ص : ٦) عن المرحوم سلامة حجازي ومن سار على دبره :

«كان التمثيل في مصر في ذلك العهد قاصرا تقريبا على النوع الغنائي الخزن (أوبرا دراماتيك) ، ولم يكن الذوق المصري ليسبح مشاهدة رواية من روايات الدراما أو التراجيديات الغنية من غير أن يتمتع أذنه وبصمه ببعض الألحان والأناشيد . وقد تكون هذه الألحان والأناشيد من محسنات الرواية أو مقروباتها ، ولكن مما لاشك فيه أن ليست كل الروايات صالحة لأن تمثّل فيها الألحان حشرا ، وأن الغناء قد يضعف الكثير من المواقف التراجيديات المعروفة . هذا الولد المصري بالغناء والطرب هو المسؤول عن حشر الأغاني في كل ما قدمه سلامة حجازي وغيره من مسرحيات . والذي فات ناقد «مصر» الفني ولم يفت مصطفي بدوي أن للمسرح المصري تأثر تأثرا كبيرا في نشأته بالأوبرا الإيطالية . ومما كان الدافع الذي حفز سلامة حجازي على إقحام الطرب في الغناء في تمثيله فإنه من المؤسف أن نراه يكاد يهول مسرحية «شهداء الغرام» تحويلا كاملا إلى حفلة أنس وطرب . فقد كان يشرك معه في الغناء

وتلقى الآتسة أرسالو مونولوج باللغة التركية وغير ذلك من دواعي الأسس والسرور. وفي بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقلة بذاتها خلال تقديمه «شهداء الغرام» كما نجد في الخبر الذي نشرته جريدة مصر في ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص: ٣): «يمثل جوق حضرة الممثل الشهر سلامة حجازى رواية مفردة وهي «الحائق وشمس» في خلال الفصول. وحين اشترك أيضا وحجازى عام ١٩١٤ في تأليف جوق يحمل اسمها، عهدا إلى بعض الأطفال في بعض الحفلات لإلقاء مناظرة في قالب مونولوجات أثناء تمثيل المسرحية. وليس من شك في وجود بعض الجوانب الإيجابية والبناءة في مثل هذه الممارسة المسرحية؛ فهي تدريب للأجيال الجديدة على الإلقاء والتمثيل، أي أنها تحاول أن تسد شيئا من الفراغ الناتج من عدم وجود معاهد التمثيل. ولعله من المفيد أن نذكر بهذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية في سبيل مل هذا الفراغ، من بينها إنشاء جوق أيضا مدرسة خاصة لتعلم التمثيل. تقول «الأخبار» بتاريخ ٣ يونيو ١٩١٧ (ص: ١): «أنشأ حضرة الممثل البارح الأستاذ جورج أيضا مدرسة للتمثيل بالقاهرة على نظام مثيلها في أوروبا وجعلها ثلاثة أقسام، خصص أولا بالمثليين، والثاني بالمثلاث وراغيات تعلم حسن الإلقاء، والثالث بالخطباء والمشتغلين بالإلقاء. وبعمل برمجتها قريبا ثم تفتح للطلاب في ١٥ يونيو الجاري». ثم نطالع في جريدة الأخبار بتاريخ ٩ يونيو ١٩١٧ (ص: ٥) الإعلان التالي: «مدرسة التمثيل المرمي بشارع الظاهر نمرة ٣٤ بالقاهرة تليقون ١١-٣٥ مؤسسا ومديرا جورج أيضا. افتتحها في ١٥ يونيو ١٩١٧. الدروس ثلاثة أقسام والأول خاص بالمثليين والثاني بالمثلاث وراغيات تعلم حسن الإلقاء. ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية، مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين في الأسبوع، وتشجعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار زهيدة كالآتي: ٥٠ قرشا شهريا العمومي، ١٠٠ قرش الحصري. تقدم الطلاب من الآن إلى إدارة المدرسة». فضلا عن هذا فإن تدريب الأطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمر الغريب؛ ف«جريدة الأفكار» تنشرت بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص: ٣) تحت عنوان: «أطفال على المراسح لا يتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات»: «في شهر إبريل الماضي تألف جوق أطفال لا يتجاوز سن أكبرهم سنت سنوات. وقد أخذ هذا الجوق في ترتيب رواياته الجديدة ومناظره المدهشة، وسيفيدها قريبا أمام الشعب المصري. وهذا الجوق مؤلف من ٢٥ مثلا وممثلة. فلا عجب إذا لاقى هذا الجوق الإقبال المنظر عند تمثيل رواياته التي ستدهش الحضور».

على أية حال، نعود إلى الموضوع الأصلي الذي استوردنا عنه، فنقول إنه ما من شك أن إلقاء المونولوجات أثناء عرض «شهداء الغرام» يمثل - بطبيعة الحال - بالجو المأساوي الذي أراد تشكيس تصويره في مسرحيته. تقول جريدة المؤيد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص: ٣) بشأن إلقاء الأطفال المونولوجات أثناء

تمثيل شهداء الغرام: «يمثل جوق أيضا وحجازى في تياترو برنتانيا. روميو وجوليت، وتتخلل الفصول مناظرة بمونولوجات يلقيها ممثلو الجوق. والممثل الأول والمثلة الأولى من جوق الأطفال الحديث يكون الحكم فيها للجمهور بالفاخر الذي تقدم له جائزة ذات قيمة». ونقرأ في «المقطم» بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩١٤ (ص: ٧) إعلانا عن البرنامج التمثيلي في مسرح الكوميديا دلباني بشارع عاد الدين يتكون من عشر فقرات، من بينها مسرحية هزلية يمثلها محمد ناجي، وفي ختام فقرات الحفل تمثل (شهداء الغرام)، الأمر الذي يدل على أن رابعة شكسبير التراجيدية لم تكن في نظر مديري الأحياء المصرية سوى مناسبة للغناء والطرب أو مجرد فقرة يتوسلون بها إلى إمتاع الجمهور وتسلية. وحين افتتح العكاشة جوقهم الجديد بتمثيل شهداء الغرام ارتفعت عقائهم بالغناء، فمقلدون بذلك الشيخ سلامة حجازى وبأن حيل أن صوت ويبدو أن صوت عبدالله عكاشة يتميز بالرحامنة في حين أن صوت زكي عكاشة كان يغترى الحلاوة، وليس أدل على ذيق (روميو وجوليت) من أن عبدالله عكاشة وأخوته كانوا يقيمونها في تياترو حديقة الأريكة في الوقت نفسه الذي كان الشيخ سلامة يمثلها في تياترو برنتانيا (انظر المحرسة في ٢ سبتمبر ١٩١٤ ص: ٣). حتى منيرة المهدي، التي كان صوتها فتنة للعالمين، بدأت حياتها الغنائية لتليدة في مدرسة حجازى. وفي بدء عهدها بالغناء التحقت بفرقة عزيز عيد لتلقى بين الفصول في تياترو الشاذليزيه بالعبالة قصائد وأناشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازى.

ولكن من الإجحاف أن نلقي تبعة إجحاف الطرب والفكاهة على التراجييديا التشكيسية على الشيخ سلامة وحده؛ فهو في التحليل الأخير لم يفعل إلا استجابة لرغبات النظارة. ويجربنا أن نورد في هذا الشأن جانباً من مقال نشرته «الدنيا المصورة» (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٣٠. وترجع أهمية المقال - الذي يستند كاتبه إلى طبيب بمستشفى الملك اسمع قواد رشيد وصفته هذه الجملة بأنه حجة في تاريخ المسرح المصري - إلى أنه يلقى صوما على الزواج المصري الذي حصد للمشتغلين بالمسرح مسارهم، الأمر الذي يدعوننا إلى أن نترقب في الحكم عليهم حين نراهم يقيمون الغناء في اللأسي، ويؤمنون عرضهم التراجييديا بفصول مضحكة. تقول «الدنيا المصورة» (ص: ٢٢) إن الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية في العروض الجادة أو التراجييديا. ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تستقل لتصبح في نهاية الأمر كياناً قائماً بذاته. ويضيف قواد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجييديا؛ فعن عام ١٩١٤ خلا مسرح برنتانيا لمدة شهرين حتى صرحت الحكومة لجوق أيضا وحجازى باستخدام دار الأوبرا في خلال هذه الفترة؛ الأمر الذي أغرى عزيز عيد بتكوين فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستفان روسي وحسن قايق. وإنشاء هذه الفرقة - كما يذهب إلى ذلك قواد رشيد - أصبح للكوميديا في مصر كيان مستقل. ولكن هذه الفرقة ما لبثت أن انهارت، فاضطر مؤلفها عزيز عيد إلى الانضمام

١٩١٥ (ص: ٣) في هذا الشأن: «يثل جوق أبيض وحجازي شهاده الغرام بشكل جليل، يمثل أهم أدوارها حضرة الأستاذ الشيخ سلامة حجازي، وتظهر في الفصل الرابع حفلة زفاف جوليت موقعة نهايتها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامي أفندي شوا وفرقة. تتبريل عظم في أمان التذاكر (لوج حرمي ٤٠ قرشا - لوج رجالى ٣٠ قرشا، وأسعار الكرامى ٨، ٦، ٢، أعل التياترو». ولعلنا نلاحظ في هذا الحبر تخصيص ألواح للحرم. وكانت هذه الألواح منطاة حتى لا تنفذ إليها عيون الفضوليين من الرجال. ونقرأ في المقطم بتاريخ ٢ مايو ١٩٠٧ (ص: ٣) نموذجاً لإعلان متكرر عن تخصيص سلامة حجازي باباً خصوصياً لدخول العائلات: «لغاية التحفظ خلف دار التمثيل». وأحياناً كان الجوق يخصص حفلات النساء فقط، كما هو واضح من الإعلان الذى نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩١٤ (ص: ٣): «للسيدات في الساعة ٥ بعد الظهر إلى الساعة ٨ مساءً حفلة خصوصية لا يدخلها أحد من الرجال قط. ومن الساعة التاسعة مساءً دخول عمومى للرجال والسيدات». وينبئ أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازي أماسة (شهاده الغرام) إلى حكاية ذات نهاية سعيدة أن تاريخ الأدب الإنجليزي نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ناحوم نيت في القرن الثامن عشر. فقد أجرى نيت تغييرات جذرية في أماسة الملك لير، ثم أنشأها نهاية سعيدة، بأن زوج كورديليا من إدجار. وراق هذا التغيير في حين ناقد كلاسيكى ذائع الصيت هو الدكتور صامويل جونسون. وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التى دفعت كلا من ناحوم نيت وسلامة حجازي إلى نبد النهاية للأسوأ، فإنها كانت دون ريب يشتركان في الرغبة في استرضاء عامة النظارة التى تحب أن ترى على خشبة المسرح الشرع يعاقب والحير يثاب.

ومن الممارسات الغريبة في المسرح المصرى أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال. لقد كان محظوراً على النساء في العصر الإليزابيثي الذى ألف فيه شكسبير مسرحياته الظهور على خشبة المسرح الإنجليزي. ومن ثم كان يعهد إلى العبيد والطلان بتمثيل أدوارهن. ولكننا هنا في مصر نشهد العكس، فترى النساء يلعبن أدوار الرجال. فهل يستطيع المرء - استناداً إلى هذه الممارسة - أن يخلص إلى أن المجتمع المصرى في مطلع القرن العشرين كان أقل من عافته من المجتمع الإنجليزي في القرن السادس عشر؟ لست أدري، فالوصول إلى مثل هذا الحكم يحتاج إلى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا مجلها. تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يولي ١٩١٧ (ص: ٣): «يسرنا أن يعود إخوان فرح إلى التمثيل، فقد عزم حضرة توفيق أفندي فرح شقيق المرحوم إسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتازة أثناء إالى عيد القطر في تياترو الشاتلزييه. وأول رواياته (شهاده الغرام) وتقوم «آنسة بدور «رويو». وليس هذا بأمر الغريب فقد كانت كل من منيرة الهلبيدية وعاظمة رشدي تلعبان أدوار الرجال. تقول صحيفة البصري في ٥

إلى فرقة عكاشة التى أولت التمثيل الكوميدي والفودفيل اهتماماً كبيراً، وأوردت له عروضاً خاصة. تقول «الدنيا المصورة» في هذا الشأن إنه قبل ١٩١٤ تقريباً ولم يكن للكوميدي وجود حقيقى في مسارحنا، وكل ما في الأمر وضع روايات كانت تعرض في فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازي. وكان أهمها (أبوليسن المغفل) و(الشيخ متلوف) و(البخيل). أما عند ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على المنصر الغنائى الذى كان يضطلع به بقيد الإنشاد المرحوم الشيخ سلامة. على أن كثيراً من هذه الروايات كانت تحوى في ثياها دوراً أو اثنين تمتزج بها الدعاية وتختلط فيها روح الفكاهة. وكان أشهر من تسند إليه مثل هذه الأدوار الممثل خفيف الروح المرحوم محمود حبيب. ثم يليه الأستاذ عمر وصنى. ولما كانت أغلبية هذه الروايات تنتهى بفواجع، فقد اعتاد الجمهور أن يطالب بفصل مضحك في النهاية. وطلما شاهدنا في رواق الإعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة الماثورة (وتختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجي). ولم يكن الشيخ سلامة يلبأ إلى هذه الوسيلة في الغالب إلا في المواسم والأعياد، وفي الرحلات التى كان يقوم بها في ريف مصر وصعيداها. ومن الزوائد التى يصح ذكرها بهذه المناسبة، أن الأستاذ أبيض عندما ألف فرقة العربية الأولى من فطاحل المثلثين، وتجول في الأرياف يعرض رواياتها الشائقة (لوس الحادى عشر وأوديب الملك وعطيل وغيرها) - تقول إن الريفيين عقب إسدال الستار الأخير لم يكونوا ليأندروا المكان معتقدين أن كل رواية لا بد أن تختتم بفصل مضحك، وأن هذا الفصل من لينة الرواية ولوازمها الأصلية، فوجدونه لا يكون لها شأن يذكر. بالطبع لم يكن في القيد التزول على هذه الرغبة فكان الجمهور يظل جائعاً إلى ما كنهه، مصفقاً ومهللاً (لسه فصل - لسه فصل). وبعد ذلك وضعت عدة روايات من نوع (الفارس) وكان منها أن قلبت رواية شكسبير (رويو وجوليت) رأساً على عقب، واستخرجت منها فكاهة حقيقية سميت (رويو وجوليت المزلية). وكان الدور المهم فيها للمرحوم محمود حبيب. وفي ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول في دور (كامل الأصل) فكان يمثل فصولاً مضحكة دون أن يهضم فيها على نص محدد، فلم يكن ذلك بحاجة إلى ملقن يعينه على التذكر - بل كانت ذاكرته هي العمدة التى يستعين بها على فصوله المضحكة والسهرات الخاصة، فقد كان بطلها أحمد الفار، ومازال إلى اليوم حياً يرقى، وهو قلبي على تقليد أصوات الطيور والحشرات المختلفة، كما أنه عازف ماهر في موسيقى القرب. وكان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل المشهور إلى اليوم «والسمى (سعد الدين باشا مدير الغريبة)».

لقد شهد المسرح المصرى في مطلع القرن العشرين ممارسات صعبة أشد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب، لعل أهمها إقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهاده الغرام للصيغة إلى نهاية سعيدة، زف فيها هذا المطرب الكبير جوليت إلى رويو وعزم تنفى في حفل زفافها. تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر

لا يكون أضاف إلى فن التمثيل شيئا بذكر ، إلا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم إليه بفضل فائق عطائه بالماظر والملابس المسرحية ، وإتقانه يذبح عليها ، وبفضل قدرته على المؤاممة بين ألحانه وبين المواقف المسرحية . يقول محمد تيمور في هذا الصدد : «لأنيس القاريون الكرم المناظر المتفحة للدهشة التي كان يقدمها لنا الشيخ في روايات «هملت» و«شهداء الغرام» و«تلياك» و«ضحية الغواية» و«نتيجة الرسائل» وغيرها من الروايات الشهيرة ... والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل في مدرسة أو عن أستاذ قادر، ولكنه تعلمه في مدرسة التجارب . وهو إن كان لم يصل لتحسين إلقاءه ولكنه وصل أخيرا لإجادة كثير من الأدوار التي لم يزه فيها بمثل «كلود هملت» ... أما طريقة إنشاده فكانت تختلف عن طريقة الممثلين بمكانات ألحانه توافق المواقف المسرحية . فإذا لحن لحن للجمع سمعت منه عريف الجح ، وإذا لحن لحن غراميا سمعت منه أربع الحب ، وإذا لحن لحن دنيا دخلت في نفسك الحية والجلال» .

ومن الصفحات المضيئة في المسرح المصري أن نراه يتحول أحيانا من مجلس أسس وطرب إلى منتدى أدبي راق ، فيه أروع الشعر وأعليه ، مثل تلك الحفلة التي وصفها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٣ بقولها (ص : ٦) : «شهداء الغرام في تياترو عباس بشارع جلال . بقاء في مساء الخميس ليلة الجمعة ٦ مارس» الاحتفال السنوي ، يقدم جوق الشيخ سلامة رواية «شهداء الغرام» (رومي وجوليت) وهي في مقدمة الروايات التي يتبنى محيو الطرب ويقوم بلحنها ، ويقوم بأهم أدوارها حضرة الممثل البارع والطرب الشهير الشيخ سلامة حجازي ، ويقدم وصليتين طرب حضرة بلبل مصر الوحيد إبراهيم أفندي شفيق على تحته الجامع أعظم مشاهير فن الموسيقى والطرب ، خصوصا حضرة سامي أفندي شواء ، ويلقي خطابا في فن التمثيل حضرة سيد أفندي علي ، وتلقى قصيدة لسعادة شوقي بك، وقصيدة لسعادة حافظ بك إبراهيم، وقصيدة لحضرة خليل أفندي مطران ، وفضل رقص جميل . وتتم الليلة برواية مزيلة جديدة . وأيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجازي الفئاني فلا مناص من الاعتراف بفضل ريادته ، وأنه... رحمه الله... كان ينحت بأظافره في الصخر من أجل أن يتبرأ للمسرح المصري مكانا عاليا بين الفنون» .

ومن النقاط المضيئة كذلك الدور الرائع الذي لعبه هذا المسرح في إكثاف روح التكاتف والاتحاد في صفوف الأمة من مسلمين ومسيحيين . فخل سبيل المثال تمثيلنا جريدة «البعير» بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص : ٢) أن جوق سلامة حجازي قدم «شهداء الغرام» في طنطا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية . ولكن استمداد كثير من الفرق المسرحية لإحياء الحفلات الخيرية لا ينبغي أن ينسبنا أن بعض الممثلين كانوا يقومون بأعمال نصب على الجمهور تحت ستار جمع المال للأعمال الخيرية كما يتضح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨

أكتوبر ١٩١٦ (ص : ٥) : «يجي جوق السيدة منيرة المهديتين ليلتين من ليلتي عبد الأضحى في مسرح الحمراء . الليلة الأولى مساء يوم الاثنين (٩ أكتوبر) وتحتل فيها رواية عائلة الشهيرة وتقوم بممثلين رداميس بطل الرواية السيدة منيرة المهديتينتشد ما فيها من القصائد البديعة . واليلة الثانية (١٠ منه) وتحتل فيها رواية هملت، ويقوم بأهم الأدوار عبد العزيز أفندي ملير الجوق . وتوقع ذلك فإن السيدة منيرة ستطرب الجمهور على تحت الآلات مؤلف من أربع الموسيقيين بأدوار جديدة . يقول شحاته عبيد في جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يولييه ١٩١٨ (ص : ١) في هذا الصدد : وأما فرقة المهديتين فلا زالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ، ولا أدري أية نزعة تدفعها إلى ذلك وهي تجتهد في الجمهور إعراضا واشتمرازا . ويرجى شحاته عبيد النصيحة للسيدة المهديتين بأن تقنع عن تمثيل أدوار الرجال ، فهي جريئة مطربة ومثلة ، ولكنها عمتى السهولة أن تجتهد في أدوار النساء الكثيرة الدور الذي يناسبها . أما إذا كانت مصرة على الاستمرار في تمثيل أدوار الرجال فخليق بها أن تمثل دور صبي يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشرة» .

والرأي عندي أن أكثر الممارسات غريبة في بواكير المسرح المصري أن يتناول ممثلان معروفان تمثيل شهداء الغرام ، فيظهر الشيخ سلامة في بعض فصولها ويؤدي عبدالله عكاشة فصولها الأخرى ، كالتنين من الحبر الذي نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «يحتل الجوق العربي مساء اليوم رواية شهداء الغرام أفندي عكاشة ، ويقوم بأدوارها حضرة الممثل الشهير عبدالله أفندي عكاشة ، ويقوم بدور رومي في الفصل الثالث حضرة المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازي ، ويلعبا فصل مضحك» . وتقول جريدة مصر في هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «ستمثل رواية (شهداء الغرام) وما فيها من أنواع الطرب وزخيم الألحان . ويقدم ثلاثة فصول فيها حضرة الأستاذ المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازي والفصلين الباقيين لحضرة الممثل الشهير عبدالله أفندي عكاشة» .

وبالرغم من كل ما تقدم من سليات ثابت العمل المسرحي المصري في بداياته فقد أشرفت فيه بعض الإيجابيات العظيمة للشرق . لقد قيل عن الشيخ سلامة في حياته إنه وقف حجر عثرة في سبيل رقي التمثيل في مصر ، لأنه جعل من الطرب تقليدا مسرحيا لم يستطع الذين جاؤوا من بعده أن يتخطوا منه . ومن الواضح أن أثره في للمسرح لم يته برواقته ، فحين نطالع في صحيفة «المزهر» بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) أنه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح وكل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن ذلك الشيخ ببنات وصبيان ينشدون بعض قصائده ، ويغنون شيئا مما وضع من الألحان ، فأثبت علمهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة المغناطيسية التي جذبت الجمهور إلى مسارح التمثيل . وقرأ تأكيدها لهذا الفن في مقال كتبه محمد تيمور في «المزهر» بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) بنهب فيه إلى أن الشيخ سلامة قد

الحديوية ، ويعطينا الجبر المنثور في الأهرام بتاريخ ٢١ يونيو ١٩٠٣ (ص : ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية في مصر في مطلع هذا القرن ، ومفاده أن جوقا إيطاليا حضر إليها ليقدم ست عشرة مسرحية باللغة الفرنسية في الأوبرا الحديوية ، من بينها مسرحيتا «ديوي وجوليت» و«هملت» . وفي العقد الثالث من القرن الحالي انتهت إنجلترا لحظر التنافس الثقافي الإيطالي الذي يتهددها ، الأمر الذي جعلها تشهر بالرضا عن زيارة فرقة أتكتز للأراضي المصرية عام ١٩٢٧ . ويلقى الجبر التالي ضوؤا على تنافس إنجلترا وإيطاليا في هذا الشأن . تقول الأهرام بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : «لندن في ١٩ ديسمبر - لمراسل الأهرام الخاص - نشرت جريدة (المونين بوست) اليوم مقالا لمكاتب لها قال فيه مايلي : «من دواحي الأسف الشديد أن ليس في إنجلترا جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الإنجليزية لتقبلها في الجهات المطرقة من الامبراطورية البريطانية . وقد دلت التجربة الأخيرة التي جربها المسر أنكتز في مصر على أن البلدان التي جنت فائدة من العدل والإدارة والتعلم البريطاني تحتاج أيضا إلى ترقية الثقافة . ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بمحسن السمعة من الجمعيات الثقيلة تأتي بفائدة ثمينة ، وتساعد على إعلاء السمعة البريطانية إزاء المساعي التي تبذل لعرض الثقافة الإيطالية على مصر . ويبدل السنوي موسوليني المال لإعانة الجوقات الإيطالية التي تمثل رواياتها في دار الأوبرا الملكية بالقاهرة ، حتى أخذ المصريون يولون وجوههم لخطر إيطاليا لرؤية كل شيء في جميل» . ومما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض الأجنبية للجمهور المصري ، فلنا دليل على الصحة والعافية الحضارية . صحيح أن الأوبرا الحديوية كانت تجسيدا للنفوذ الأجنبي والامتيازات الطبقية، ولكنها كانت على المدى البعيد أحد مصادر الإشعاع الثقافي في بلادنا .

ديسمبر ١٩١٥ (ص : ٢) . ويرجم هذا فلذا أمعنا النظر في الجبر التالي عن منيرة المهديّة ، وجدناه مثلا رائعا من التسامح الديني ورحابة الأفق . وبفرض أن منيرة المهديّة كانت تهدف إلى الدعاية عن نفسها ، فإن الجبر في حد ذاته دليل ناصع على تحضر أسلافنا . تقول صحيفة «البصيرة» في ١٥ يناير ١٩١٦ (ص : ٢) عن استعداد منيرة المهديّة لإقامة الحفلات الخيرية لصالح كل الطوائف والمقائد : «وقد حركت غيرتها اليوم عاطفة إنسانية في هذه الضائقة الشديدة ، فأرادت أن يكون لها باع طويل في إغاثة المنكوبين بالفقر» فترعت بلإلى تخيلية لبعض جمعيات الإسعاف ، وثانية لجمعية الروم الأرثوذكسين ، وثالثة لجمعية المواساة الإسلامية ، وكتبت لنا تقول إنها مستعدة لتحل هذا الحلو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والنحل، بشرط أن تخايرها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشرة أيام ، والمخابرة معها رأسا بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالفيليا نمرة ١٠٨ في مصر الجديّة ... وفي هذه الليلة تمثل للإسكندريين في مسرح الحمراء رواية أنس المجلس وفصلا من رواية «شهداء الغرام» . فضلا عن هذا كانت الأجواق المختلفة تخف لتجندة المحتاجين والمعوزين من المثلثين والأدباء . بل إن جود هذه الأجواق كثيرا ما تجاوز حدود مصر إلى بلاد بعيدة، بعضها عرى وبعضها الآخر أجنى . فحين نقرأ مثلا في صحيفة «المؤيد» الصادرة في ١٤ أبريل ١٩١٢ (ص : ٦) عن اشتراك عبدالله عكاشة مع سلامة حجازي في تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان في طرابلس . وأخيرا نقول إن من النقاط المضيئة في بدايات المسرح المصري أن افتتاحه على الغرب كان في الأساس افتتحا حضاريا ، فقد كانت الفرق الإيطالية والفرنسية بوجه خاص تفض إلى مصر في كل عام لتقديم موسعها على مسرح الأوبرا



تناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- * النقد والعلوم الانسانية .
- * تراثنا الشعري .
- * عباس العقاد .
- * الأسلوبية .
- * تراثنا النقدي .
- * الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .

جريمة قتل بين اليوت وعبد الصبور

عبد الحميد إبراهيم

أولاً : اليوت

حياته :

ولد اليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة هاجرت إلى أمريكا ، وتميزت بثقاليتها الدينية ، وقلتها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاماً يدرس بجامعة واشنطن ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد ، فأخذ يعمل بمجد حتى استطاع أن يحصل على الليسانس في ثلاث سنوات ، ثم حصل على الماجستير في السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام ، عاد إلى جامعة هارفارد ، حيث أخذ يعد لثيل درجة الدكتوراه في الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر ، وفي السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكي يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية ، وأخذ يكتسب عيشه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن ، ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . عمل مساعداً ورئيس تحرير مجلة Egoist في الفترة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ . أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدته الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ٤٣٤ بيتاً ، وهي تحدثت عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . يعتبرها بعض النقاد انحطاطاً أمثال Megroz ، أكلوية القرن ، ولا يتفق آخرون - أمثال H. N. Tomlinson - مع بعض اتجاهاتها . ولكنها على الرغم من كل ذلك تعتبر خراج الزاوية في الأدب العالمي ، وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته « الميزان » The Criterion التي ظلت سبعة عشر عاماً وهي تمارس تأثيراً واسعاً على الأدب العالمي . ولأن المجلة لم تحقق دخلاً يكفي لصلورها ، فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطناً إنجليزياً . أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته « الأرض الخراب » ، وأخيراً وجدته وخلصه في العبارة الآتية « كاتوليكي في العقيدة ، محافظ (كلاسيكي) في الأدب ، ملكي في السياسة » ، وأعلنت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس اتجاهه للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحي له صدر سنة ١٩٣٥ ، وهو « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral ، وتوالت مسرحياته بعد ذلك ، وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ كتب خمس مسرحيات هي : « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، « التام شمل العائلة » ١٩٣٩ م The Family Reunion ، « حفلة كوكتيل » ١٩٥٠ م The Cocktail Party ، « كاتب الأسرار » The Confidential Clerk ، « السياسي المعجز » ١٩٥٨ م The Elder Statesman .

توماس بيكيت :

وهنا هنا مسرحيته «جرمة قتل في الكاتدرائية» ولأها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور: «مأساة الخلاج» .

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية «توماس بيكيت» Thomas Becket ، التي ينبغي أن تعرف شيئا عن تاريخ حياته .

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية في مدارس لندن وباريس ، فقد كان والده فرنسي المولد . ودرس أيضاً التشريع ، والقوانين المدنية في إيطاليا وفرنسا ، ولعب سنة ١١٥٢ م دورا مهما لكي يمنح الملك «ستيفن» من أن يتوج ابنه . وقد رفضه هذا في عين هنري ، الذي أصبح سنة ١١٥٤ م هنري الثاني ، فعينه كبير مستشاريه (رئيس الوزراء) ومعلم لابنه «الأمير هنري» . وقد لعب دوره البارز في البلاط ، واكتسب ثقة الجميع ، وزار باريس سنة ١١٥٨ للعب دور الوساطة في تزويج الأمير هنري من ابنة «لويس» السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنري في حملة لتأديب «التلوز» ، وقاد فرقة من الفرسان ، وانصرف في مبارزة فردية على فارس فرنسي مشهور ، وعين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كاتدرائية «كانتريري» ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ، فقد استأن لنفسه قانونا صارما ، وأصبح بيكيت ، الذي كان يحيا حياة البلاط والثرف ، جادا . وبدأت الخلافات بينه وبين هنري تزداد وتعكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة المدنية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب . وتعتبر هذه المواجهة الأولى من نوعها في تاريخ إنجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤ م للهروب إلى الخارج . وظل في المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مساعي الصلح بينه وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها في موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا في عملية تزويج الأمير هنري ، كخليفة على العرش ، فقد طلب الملك من بيكيت أن يمدحهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته . وضاق الملك به ، ويقال إنه تقوى برغبته في الخلاص منه ، والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة ، وتوجهوا إلى بيكيت في الكاتدرائية ، وطلبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة الممزولين ، فرفض من جديد ، فهددوه بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة ، وحلهم من اللغة التي تستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شيعه بسوء . وأخيرا قتله داخل حرمه سنة ١١٧٠ م ، وهو يؤدي صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزارا يومية للحجاج من كل مكان .

جرمة قتل :

وقد اتخذ إليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكي يقيم مسرحيته لمناسبة أعياد كانتريري السنوية ، وكانت المسرحية من فصلين تتخللها موعظة دينية . يبدأ الفصل الأول للجوقة (الكورس) يتنبئون بالمأساة التي ستقع ، ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية منتصرا ، ويبدأ تعرضه للأغواء ممثلا في الشياطين الأربعة : الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التي كان يحياها في البلاط ، والثاني يمثل القوة ، والثالث يمثل المنفعة المباشرة ، أما الرابع فهو يمثل الرغبة في الاستشهاد والبحث عن الحلول . وكان واضحا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة ، أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم ، ولا يتبين موقف بيكيت إزاءه ، هل انتصر عليه أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية فهي تتحدث عن المفزى المسيحي وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه في وقت واحد ، وتستعرض شهادته الكاتدرائية ، وتؤتى إلى أن شهيدا آخر ربما يأتي في الطريق .

أما الفصل الثاني ، فيتم فيه اغتيال بيكيت ، بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ، يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه شهيدا من شهداء كانتريري .

التطبيق :

وهذه المسرحية لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات . على الرغم من أن بطلها هو بيكيت ، فلها لا تني بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه . كما هو الحال مع هاملت مثلا ، ولكنها تركز على «الفكرة» التي اعتنقها البطل ، والتي هي وراء بواعثه .

والموضوع هنا ذو مستويات ، فقد يكون - ظاهريا على الأقل - الصراع بين هنري وبيكيت ، وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، الذي بلغ أشده في المصور الوسطى ، وقد يكون هذا الصراع رمزا لصراع أشد ، بين القوة الغاشمة والمعتقد الديني . ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التي سيطرت على توماس .

والبطل هنا ليس بيكيت فقط كما يجيل إلينا ، فإن الجوقة تلعب دورا لا يقل عن دوره ، وهي تصاحب الأحداث ، وتتنبأ بالمأساة ، وتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيسي في هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه في أكثر من مناسبة ، أن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف في المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقي للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذي يعتمد على الدافع - الفعل - النتيجة motive - act - result وأن المسرحية

والإنسان ، ليس في القرن الحادى عشر فحسب ، بل في القرن العشرين أيضا . وهذا ما شكل نظرت نحو حياة ييكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة الوثيقة خففى الأشكال الإنسانية ، وكذلك تبدو المسرحية قاترة وشغافة ، ومن النادر أن نجد عملا فنيا كهذا ، يبرر شكله عن مضمونه . إن المسرحية نفسها من مصلين تتخللها الموعظة الدينية ، تماما كالكانتدراية ، التي أُنست على ثلاثة مستويات ، وللمسرحية مثل ما للكانتدراية من وضوح في التصميم ، ومن العقد المتشابكة ، ومن الشكل المائل ، وقيل كل شئ من «الحتمية» التي تفرض عليك ، حين تدخل من باب «الكانتدراية» الغرى والعظم ، وحين تنظر إلى الأواس المرتفعة في قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجوقة «الكورس» حيث تراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع .

وقد أكد الناقد «كارول» هـ . سميت هذا الشكل الأصيل ، الذي يراه امتدادا وتطويرا لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشماز الدينية ، وتتخذ من صلب المسيح وبمته موضوعا لها . ويبدو هذا واضحا من التناظر الشديد ، بين شخصيتي الشهيد والمسيح باعتبار أن كلا منهما يمثل الفصحى ، التي تقدم نفسها خلاصا للبشرية . ويأخذ في شرح ذلك التناظر ، راجعا إلى موعظة ييكيت ، التي تتخلل الفصلين ، والتي يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح . ثم إن دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ، وهي فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحي القديم . ولكن الناقد «ماكوى» له رأى آخر يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع ، فيقول «لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعانة» . يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملة كما قال جوز ، أو نصيحته ترد ضده ، كما قال نيفيل كوجيل (وكان ييكيت قد قال تلك الجملة عن الجوقة) ، فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع . فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل التزيه شئ مستحيل ، وأنه فوق طاقة النوع البشرى ، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة لذاتية . ولكن هذا التصير يبدو متعسفا ، وربما كان من مستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ، فالإلقاء بطيء والحطبة طويلة ، لا تناسب وهذا التفسير . إن القراءة الروائية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع ، فهو لا يسخر بل يعلم ، ولا يهزأ بل يشجع ، تماما كما كان توماس يشجع عجائز كانتربرى ، حين خاطبن بهذه الجملة . حقا إن في هذه الجملة سخرية ، ولكنها سخرية من نوع آخر ، إنها ليست سخرية لرم

كلها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول ييكيت نفسه في المسرحية :

**وماهى إلا هنية ، حتى يحاق الصقر الجالح
ويرفر ، ثم ينقض ، منتورا فرصه . وسوف
تكون النهاية هينة ، مباحة ، وكأنها منحة الآله .**

وينتهي ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ، ولا نستجد فيها هبوطا في الحدث وعدم ترابط للأفعال ، ونستجد أن الشخصيات غير ميرة بدرجة كافية . وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية فحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه الميوب . ولكن ينبغي أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها . وهنا يظهر نفرد إليوت ، فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وظيفته وقراءاته . وقد أفاد من الكورس الإغريق ، الذى يرمز إلى حتمية القدر ، وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة في العصور الوسطى ، وأفاد من التراجيديا الإغريقية ، وينوع خاص أحوال أسخيلوس ، وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معا صورة القدر .

لقد ذكر إليوت في حديث إذاعى له ، وهو يعلق على روايات «تشارلز وللم» ، أن في حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يبرعها بالكلمات . وقد سئل فيما إذا كان معنى في رباعيته Four Quartets بالبحث عن إلهام روحى ، أجاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة ، فقط كان يبحث عن «لغة مساوية لتجربة صبورة كان يحس بها» . وحين تحدث عن «جون مارسبون» ذكر أن في حياة كل منا لحظات غير عادية ، تتأبنا فجأة ، ثم تتضح في نفوسنا فجأة أيضا ، وكان شعاعا من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء «القدرة» ، وهى الكلمة التي أكسبتها المسيحية رهافة ، وقلت أهيبتها في العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية .

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير «شعاع من ضوء الشمس» A Shaft of Sunlight رمزا لتلك اللحظات المتأثرة في مسرحية «جرية تقي» في الكانتدراية ، فالكورس مثلا يحس بالمجهول ، ويحس بالقدر معلقا بيد الله الذى يشكل ما لم يتشكل بعد . لقد انكشف فم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس :

Destiny waits in the hand of God, shaping the still unshapen :
I have seen these things in a shaft of sunlight.

وتكشف الناقدة «باتريشيا» عن نجاح إليوت في وقوعه على شكل يتلائم مع المضمون فتقول : «وقد تمهد إليوت ، عن قهيد ، أن يضحي بما هو معروف عن ييكيت من حرارة وحيرية ونزعة ساحرة ، لكي يركز على مفهومه المبنى للقيدين بالشهادة . لقد كان إليوت معنى بإظهار العلاقة بين الله

وصلاح عبد الصبور منهم للإلوت ، ويستطيع أن يدركه مراميه ، وإن يلتقط إشارات ، فهو شاعر مثله ، وهما يترسلان بلفة يدركانهما تماما . وهذا هو اليسر وراء توفيق عبد الصبور في تلك الترجمة ، وبخاصة في صياغة إشارات ، على الرغم من التباعد بين اللغتين ، حيث تنتمي كل منها إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمل على نجاح عبد الصبور في هذا الجانب أكثر من أن تحصى ، يكفي أن تشير إلى مثال واحد .

يقول إلوت :

What a way to talk at such a juncture!
You are foolish, immodest and babbling women.
Do you not know that the good Archbishop
Is likely to arrive at any moment?
The crowds in the streets will be cheering and cheering,
You go on croaking like frogs in the treetops;
But frogs at least can be cooked and eaten.
Whatever you are afraid of, in your craven apprehension,
Let me ask you at the least to put on pleasant faces,
And give a hearty welcome to our good Archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذي يبدو سهلا عاديا ومعتظفا في الوقت نفسه بالطابع الشعري . ترجمها كالآتي :

بالها من طريقة في الحديث في مثل هذا الوقت
الخرج ! إنكن نسوة حمقاوات ، لثرارات .
بلاحياء . هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد
يصل في أية لحظة ، وأن الجموع في الشوارع
سنبهل وتهلل ، بينا أنن ترسلن النقيق كالصفادع
في قمم الأشجار؟ ولكن الصفادع - على الأقل -
قد تليخ ولؤكل . مها يكن ما نخفن منه وفها
لإدراككن الحائر لاني أسألكن على الأقل أن
تبدين وجوها منبهة ، وأن ترحبن من قلوبكن
بكبير الأساقفة الطيب .

ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريفات في الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الخرف من القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمرجمة .

يقول إلوت :

Had fair crossing, found at Sandwich
Broc, Warrene, and the Sheriff of Kent,²³
Those who had sworn to have my head from me

وقد ترجمها عبد الصبور كالآتي :

وعبرت البحر سلا ، ووجدت في صانديتش

أو شك ، ولكنها مسخرة من الملم الذي يصبح الآن تلميذا .
وحين أتى توماس لأول مرة بهذه الجملة ، كان هناك نوع من التعالي والسخرية من العجايز ، اللاتي يدركن جفترتين ، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن فإن الملم الساخر «توماس» يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه بفطرته . إنه يعرف ولا يعرف ، يعرف ما لا يعرفه العجايز ، ولا يعرف ما عرفه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل ما فيها من فيج ، ثم يتطهر منها . إنه يضع أمامه وحشية رغباته بصورة عارية ... وهناك ما يكفي ليدين لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه ، فهو يقول «أنا أستطيع أن أقدم ما ترغب فيه ، وأسألك ما الذي يجب أن تعطيه» . إنه هنا يتحدث بلفة «ميسو فويس» أمام «فاوست» . وفي حين يمثل الشياطين الثلاثة كانتات حية ، صورت بطريقة شخصية ، كان الشيطان الرابع شيئا خارقا ، يثير مسحة من الرعب والإغراء في آن . ويبدو أن إلوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب ، وهي فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد فرض هذا على توماس شيئا من الاشتزاز ، يمكن أن يعتبر اشتزازا ذاتيا ، فجعل الشيطان يفره بأفكاره التي لم يكن يرغب في معرفتها ، أو في بيان كنهها ، أو أيها يمكن أن يقبل ، وأيها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ، التي لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يعرى . ومن ثم فإن توماس حين عرف البعثة وقع في اليأس ، وشك في إمكان التسويات البشرية ، وصاح : «إلا أستطيع أن أمارس أو أعاني بدون هلاك؟» . إن الشيطان يذكره بالتحويل الذي قصفه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمماناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص ، وإن يأس توماس يتطابق مع يأس الحقبة فيما بعد . إن توماس لا يزال مطلعا ، لأنه يظن أن قدره بيده ... إن الاختناق بالمعجز يصاحب الاختناق بالذنب ، وهذا المعجز يمثل القاعدة الأساسية للتجربة الحقيقية الصادرة من الإرادة الحرة ، التي تتطابق مع الحطة الحتمية للألة . تلك هي الرسالة التي أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها اعتبر رسول الرب ، وأثار الرحمة والسلام ، أكثر مما أثار الشر ، أو على وجه الدقة هو الشيطان الذي يندم الرب ، والذي يستخدم الإغراء لكي يوفق في الإنسان المعرفة بطبيعتها الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان «جرمة قتل في الكاتدرائية» (من المسرح العالمي - يناير سنة ١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم في ميدان الأدب المقارن ، فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة تكشف عن مدى التأثر بين اللغتين ، وما إذا كان الأخير قد نقل عن الأول حرفيا أو أنه تأثر بالروح العام .

ص ٥٤ «فلذا به جالس على صخرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه» ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعيا نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكي ينال عطف العامة ويخلد الذكر . «وكيف أنت يا إبراهيم حين ترائي ، وقد صلبت وتقلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم في أيام عمرى جميعه» ص ١٥ . «حضرت الحلاج يوم وقفته ، فألقى به سلسلا مقيدا وهو يتبخر في قيده وهو يضحك» ص ٣٤ . «فاجتمع عليه خلق كثير فنهيم صعب ، ومنهم منكر ، فقال : اعلما أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني فاقتلوني ترجروا وأستريح ... ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلي» ص ٧٥ . «قدم الحلاج للقتل وهو يضحك ، قُلت : يا سيدي ، ما هذا الحال ؟ قال : دلال الجبال ، الجالب إليه أهل الوصال» ص ١٢٣ .

وتبدو سلطاته غامضة ، ويخيل لي أنه كان يعتمد ذلك لكي يثير فضول العامة ، وحين كانوا يسألونه عن مغزاها كان يهرهم ويقول إنها فوق أدراكهم . وتعمل سلطاته تجديفا ، كان يثير علماء الشريعة ، الذين يميلون فيه غروجا على حدود الدين . ومن ذلك :

«جنوني لك تقديس وقلبي ليك ترويس»
(ص ٢٩)

«يا ولدي ، ستر الله عنك ظاهر الشريعة» وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كفر خفي ، وحقيقة الكفر معرفة جليلة ... وإياك والتوحيد» (ص ٦٢) ، ثم أحرمت وجنتاه وقال ، أقول لك مجلا ؟ قلت بلى . فقال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك» (ص ٧٤) . «ففي دين الصليب يكون موتى . ولا البطحا أريد ولا المدينة» (ص ٨٢) «كفرت بدين الله والكفر واجب .. لدى وعند المسلمين قبيح» (ص ٩٩) .

وكل هذا يفسر موقف القلماء من ابن الحلاج ، فقد اعتبروه ملحدًا زنديقا ، من أصحاب نظرية «وحدة الوجود» ، واتهموه بالشعوذة والتلجيل ، ونسبه الجند «إلى السحر والشعوذة والتبرنج» (ص ٩٢) .

التصوف الإسلامي :

إن الناظر في الفكر الإسلامي يتبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الحلق (الإنسان) .

فالنوع الأول يلقي «اللاتينية» ، ويجعل العالمين عالما واحدا ، فقد حل الله في الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو العلا عفيف عن ابن عربي «فليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها

وبروك ، ووارن ، وشريف كنت
قوما أقسموا أن يتزعوا رأسي عن جسدي

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :

وعبرت البحر سلما فوجدت في «صاندويتش»
بروك ، ووارن ، وشريف كنت
هؤلاء الذين تعاهدوا على أن يفصلوا رأسي عن
جسدي

ثانياً : صلاح عبد الصبور

حياته :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر ، وتخرج من قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، عمل أولا بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محررا بروز اليوسف ، وأسهم في الكتابة لكثير من الصحف المصرية والعربية ، من أهمها : الآداب - روز اليوسف - صباح الخير - الشعب - المساء - الكاتب - المجلة - الأهرام - الدوحة .

اشترك في كثير من الأعمال الحكومية ، كان في آخرها رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتوفي سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثني عشر كتابا ، وأربعة أعمال مترجمة وكثيرا من المقالات .

أصدر أيضا خمس مسرحيات شعرية هي : مأساة الحلاج (١٩٦٤م) ، مسافر ليل (١٩٦٩م) ، الأميرة تنتظر (١٩٧٠) ، ليلي والجنون (١٩٧٠) ، بعد أن يموت الملك (١٩٧٣) .

الحلاج :

أما مأساة الحلاج -موضوع الدراسة - فهي تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذي ولد في منتصف القرن الثالث الهجري (٨٥٨م) بفارس ، وعاش فترة في دير ، ثم ذهب إلى مكة ، ثم عاش في بغداد حتى صلبه سنة ٣٠٩ هـ - (٩٢٢م) بتهمة الزندقة .

والقارئ لكتاب «أعبار الحلاج» يكتشف شخصية غير سوية ، تظهر عليه سمات المرض النفسي والمصبي : «ثم زعم ثلاث زعقات وسقط وبسال الدم من حلقه» ص ١٧ «وكانت عيناه في خلال الكلام تقطران دما» ص ٢٤ «ثم بكى حتى أخذ أهل السوق في الكباء ، فلما بكوا عاد ضاحكا وكاد يقهقه ، ثم أخذ في الصياح صياحات متواليات مزعجات .

من جهته سميناها حقاً وقاعلاً ، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقاً وقابلاً وخلوقاً (فصوص الحكم ص ٨٠ - التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن تبقى بينها صلة من نوع ما ، تسمى وحدة الملاحظة ، وهذا النوع لا يؤمن بفكرة الفناء في الله ، وطرح التكليف والمشيورية . إنه يؤمن بالبقاء ، وحين وصل النبي صلى الله عليه وسلم في معارجه إلى المقام الأعلى ، لم يقن فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة . وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ويمسكون بالله في كل شيء ، ولكنهم لا يفلتون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين فيقول (ولكن للفناء عند متصوفة المسلمين ناحيتان : ناحية سلبية ، وهي التي تكلم فيها في القرن الثالث الهجري أبو يزيد البسطامي الفارسي المعروف ، وناحية موجبة وهي التي تكلم فيها أبو سعيد الحارثي ، وتكلم فيها من بعده الصوفية المتسككون بظاهر الشرع . وأخى بالجانب الإيجابي من الفناء ما يسميه الصوفية بالبقاء ، فكان الغاية الصوفية عندهم ليست هي الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه) .

(في التصوف الإسلامي ص ١١٨) .

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) غريب عن البيئة ، وعن المفهوم الإسلامي للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية (في التصوف الإسلامي ص ١٠٤) أو إلى تأثيرات الكتابات المليئية المتأخرة ، المتأثرة بالفلسفة الهرمسية (فصوص الحكم ص ١٩٣ - التعليق) .

وهذا هو السبب في أن القدماء ، الذين يملكون الفكر الإسلامي ، قد وقفوا موقفاً معادياً لأصحاب وحدة الوجود . يقول ابن تيمية : وهؤلاء يميلون سبحانه وتعالى موجوداً في نفس الأقسام وحالاً بها ، فليس لا يريدون بظهوره وتجليه في المخلوقات ، أنها أدلة عليه وأيات له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلّى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء في الصوفة ، والزبد في اللبن ، والزيت في الزيتون ، والدخن في السهم ، ونحو ذلك مما يقتضي حلول نفس ذاته في مخلوقاته ، أو اتحادها فيها ، فيقولون في جميع المخلوقات ، نظير ما قالته النصارى في المسيح خاصة . (تفسير سورة النور ص ١١٠) . والغزالي يحكم بأن الواجب قطعهم ، وتطهير الأرض منهم ، وسفك دماهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦) وابن القيم يراهم أعظم الناس كفراً (مدارج السالكين ٣ / ٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

ولم يمتز إليوت شخصية بيكيت عبثاً ، فأى زائر لكاتدرائية كانتربري يدرك للوهلة الأولى أن هذه الشخصية جزء رئيسي من

تاريخها ، يمثل في الأماكن التي عاش فيها ، وقصته المستحيلة صوتياً ، والصور ، والكتب ، والأشياء الطكارية . لقد أصبحت بيكيت - كما أراد - شهيداً آخر في سلسلة الشهداء ، أو كما قال القس الثالث ، وهو نهى المسرحية والحمد لله الذي قد وعينا شهيداً آخر من شهداء كانتربري . والكاتدرائية في الكنيسة الإنجليزية كالأهرار الغريب في مصر ، فالحديث عنها - من خلال أهم شهدائها - هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية وتفسيرها لموت المسيح وبه ، ذلك التفسير الذي خضعه بيكيت في الموقعة الدينية ، التي تحطت الفصائل . وكل هذا في الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ونظرة الوجود منذ أظن انتهاء للكنيسة الإنجليزية في بيانه الشهير . فلنستأخر إذن ليبيكيت ليس عبثاً ، بل يعكس روحها وتاريخها .

فهو كان اعتبار عبد الصبور لشخصية « الحلاج » اعتباراً مقصوداً ، لكي يجعل فلسفة التراث العربي الإسلامي ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن مقال ماسينيون عن « الفخفي » الشخص في حياة الحلاج ، وكتابات وأخبار الحلاج ، الذي حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر في لفته « إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم » كما يصفه (انظر تفصيل « المسرحية ») . وأعني الآن أن « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، هي التي أوحى إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج .

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة ، فقد تحدث عنها في تحليل مسرحية « مسافر ليل » حديثاً أصعب فقال : « ولي إن في ظلال المؤلف الواحد ألواناً من الاختلاف ، كما هو الشأن في إليوت ، فإن « جريمة قتل في الكاتدرائية » مسرحية مكثفة ، غنية بالإرغافات ، بطيئة بشخصياتها المنسجمة ، بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى ، كـ « طقوس كلامية » مصاحبة للطقوس الحركية ، بينما يحاول إليوت في مسرحياته التالية ، وخاصة « لحظة الكوكبيل » وما بعدها ، أن يجعل من الشعرية إطاراً عاماً للعمل الفني ، مع قدر قليل من الإرغافات بعب اللغة نضعة من السموثي أحياناً حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعراً . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته في سلسلة « من المسرح العالمي » يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضاً « لحظة الكوكبيل » (١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور « مأساة الحلاج » في فصلين ، الفصل الأول بعنوان « الكلمة » ، وقد ألقى الحلاج بحزمة الضربية ، وخرج إلى الناس يطعمهم ويخبرهم ، وجعل يفسر الصوفية « تفسيراً إيجابياً » ، يقترب إلى « الفكر الإسلامي » الذي يعني بأن تحقق فيها أسباه الله المحسوس :

والفصل الثاني في مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر عليه أيضا قوتان ؛ عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت أن ييروا ضلهم أمام الجمهور ، وأن يشوهوا دوافع بيكيت ، وأنه أراد أن يثني سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم :

«لعلكم تتفقون معي أن مثل هذا التدخل من كبير الأساقفة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إننا نقرأ في وجوهكم أنكم نحيلون لعنتنا . لقد علمنا مصالحتكم ، إننا نستحق رضاكم ، وإذا كانت هناك جريمة ما فأنتم شركاؤنا فيها» (١٥) .

أما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أعلنوا بمجدون بيكيت ويشيرون تفصيحه . يقول أحدهم :

«إن الكنيسة سوف تلقى بهمة التضحية . وتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية محصنة . مادام الرجال يفسحون من أجلها» (١٦) .

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيجابي للنظارة . غير أن الناقد دافيد . أ . جوز تحت عنوان *The temptation of the audience* يذكر أن حديث القطة أمام النظارة ليس مقبحا كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مسابا للإغراء الذي تعرض له بيكيت من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تفصيحه ، ويستعملون بيراعة - وبغلة لا تتفق وقرنه الثاني عشر - أساليب السياسة الحديثة ، لكي يملطهم بتقيلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة في الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن ينصرفوا إلى بيوتهم آمين . لقد اكتسب النظارة شيئا ، وأحسوا بشعور مخالف تماما لما أراداه القطة . إن ما اكتسبوه هو شيء روحي أكثر منه شيئا سياسيا ، وكان ذلك بفضل معاناة توماس . لقد دخل القساوسة وساعدوهم على أن يستردوا حالة الاستشهاد . إن ما لاحظته توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التي تأتي نتيجة استشهاد القديسين ، والتي هي واضحة في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه . تلك الحالة قد تحققت كاملة في حالة استشهاد توماس أيضا .

وموقف الجوقة في نهاية المسرحية يؤكد تلك الفكرة ، فقد أعلنوا يغنون ترنيمة الشكر بأسلوب كنسي :

«نحملك على نعمتك ، بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس . نحملك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التي سوف تثرى الأرض ، وتزيد البقع المظلمة . نحملك من أجل قديس قد وجهته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح» (١٧) .

فسرحة إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مسرحية

«الله قوي يا أبناء الله
كونوا مثله
الله يقول يا أبناء الله
كونوا مثله» .

ونتهى هذا الفصل بموعظة للحلاج ، كشفت فيها عن موقفه الإيجابي ، المتمثل في إغناجه للمجموع ، ضد السلطة والحكام . وقد ظهرت الموعظة في أسلوب أقرب إلى أسلوب الموعظ الدينية القديمة . وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت ، التي تخللت الفصلين ، والتي تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبهته بأسلوب شبيه بأساليب الموعظ الكنسي .

أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان «الموت» . وأبرز ما فيه تلك الهاكمة ، التي جرت بطريقة ساخرة تذكر بالمسرحيات الكلاسيكية . ويبدو فيه الصراع بين قوتين إحداهما يمثلها القاضي أبو عمرو الذي يحاول أن يستثير العامة ، وعرضهم على الحلاج :

والآن .. امضوا ، وامضوا في الأسواق
طوفوا بالساحات وبالحانات
ولفوا في منطقات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يفتي كفه .
(ص ٢٠٣)

أما الأخرى فيمثلها القاضي ابن سريج ، الذي يكشف حقيقة الهفوة ، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكي تحذ من تأثيره ، فيقول :

«بل هذا مكر خادع
فلقد أحكمتم حبل الموت
لكن عظم أن نحيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها

بل عظم سحق العامة من أسمع أصواتهم من هذا
الجلس .

فأردتم أن تطروه فم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والإسم» .
(ص ١٩٢)

واخذع الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا في قتل الحلاج :

«قالوا . صبحوا زنديق كافر
صبحنا . زنديق .. كافر

قالوا : صبحوا فيليل ، إننا نحمل دمه في رقيتنا
فيليل ، إننا نحمل دمه في رقيتنا»
(ص ١٦)

منها ، أنه خارج على التعاليم الإسلامية ، رافض لظاهر الشرع .
شيء واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية ، وهو
رغبة الحلاج لللمعة في الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرفا من
تلك الأخبار يكشف عن مساعدة الحلاج بقتله ، وعن دعوة
الناس لكي يقتلوه ، وأن هذا شيء واجب على المسلمين .
وهذا الجانب واضح في مسرحية الحلاج ، في أكثر من
موضع . فمثلا يقول مقدم مجموعة الصوفية عن الحلاج :

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد وضعت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت ، كي يعود للنساء

كأنه طفل سايو شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة السياه (ص)

وكان يقول :

كأن من يقطنى محقق مشيئتي

ومثلد إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة

كان يقول إن من يقطنى سيدخل الجنان

لأنه بسيله أتم الدورة (ص)

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية
التاريخية ؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ، فإن ييكيت كان
يسعى نحو الاستشهاد بالحلاج . تستطيع أن تكتشف ذلك في
أكثر من موضع من المسرحية^{٨٩} ، فمثلا يتحدث أحد الفرسان
عن رغبة ييكيت في الموت موأنه تفوه بذلك وهو في فرنسا ،
فذكر أمام كثير من شهود العيان أنه يرغب في السفر إلى إنجلترا
لكي يقتل ، وأنه استخدم كل وسيلة للاستشارة . وقد أتاحت له
فرص النجاة فلم يهتم بها . ويغم حليته خطابا للجمهور «وبناء
على كل تلك الحقائق التي قدمناها لتدروا في الحكم بأنكم أمام
حالة انتحار من شخص مريض^{٩٠}» .

فهذا الجانب من شخصية ييكيت ، التي تشعب بها
عبد الصبور ، هو الذي جذبه نحو الحلاج ، حينما أراد أن يكتب
أول مسرحية له في الأدب العربي . ومن ثم جاءت مسرحية
عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ، وهي
واضحة للعيان في مسرحيته ، فحي أكثر من موضع لنفسي بهذا
التناظر الشديد بين شخصية ييكيت وشخصية المسيح ، تقول
ذلك الموقوفة وفي أكثر من مناسبة ، ويقول ييكيت نفسه في
موقفه الدينية :

عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة
لأغراء القضاة ، وصاحوا في الحلاج بأنه كافر يجب قتله ،
خرجوا «في خطى متباطئة ذليلة» كما يقول .

التعليق :

واضح أن شخصية الحلاج ، التي خلقها عبد الصبور
تختلف عن شخصيته التاريخية ، فقد رأينا في الأخبار التاريخية
غامضا ، سليبا ، عصيبا ، لا يتحسس لشيء ما ، بينما هو عند
عبد الصبور إيجابي ، يعرض العامة ، ويقف ضد الحكام ،
ويدافع عن الفقراء والمظلومين والجرى ، ويجمع الأنصار .

ماذا نقموا مني ؟

أترى نقموا مني أن أتحدث في خصائلي

وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه

فلماذا ولّيت لا تتسوا أن تصعوا عمر السلطة

في أكوام العدل ؟

(ص ٤٥)

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية
التاريخية ، فراح يلتمس للماذير ، فيقول في التلليل :

«والإشارة لنوره الاجتماعي نجدها في المراجع العربية
القديمة . فالإصطخرى يقول إنه استأبل جماعة من الوزراء
وطبقات من حاشية السلطان وأمرأه الأنصار وملوك العراق
والجزيرة وما والاها ، استألم لماذا ؟ لا نجدنا الإصطخرى
ولكن أضواء أخرى تلقى على طبيعة هذه الاستألة ، مثل تأكيد
الحجوى في كتابه «كشف الصجوب» أنه رأى بالعراق بعد
ما يزيد قليلا عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها
الحلاجية . وهذا أو أقرب منه ما نجدنا به أبو العلاء المرى في
«الفقران» من أن هناك قوما في بغداد ينتظرون خروج الحلاج ،
ويقفون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات
المرى بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما . فما لأشك فيه
إذن أن الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه . وقد رجعت أن
الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر
الاجتماعي» .

هذا كل ما أوردته عبد الصبور عن الدور الاجتماعي
للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعي . إن المصادر
القديمة تحدث عن استأله لبعض المريدین ، وقد تحدثت هذه
المصادر حقا عن طبيعة هذه الاستألة فلذا هي من ذلك النوع
الذي كان شائعا في العصور القديمة ، ولتمثل في الطرق
الصوفية ومن خلال الشطحات الغامضة التي كانت تؤثر على
العامة ، أما موقف الدولة فقد كان تطبيقا لحكم الشرع ، الذي
يأمر بقتل الكافر . وواضح من أخبار الحلاج التي ذكرنا طرفا

آلاف الأرواح ، ولكن العبيان المرن
لم يقتصروا ، فحياء الله بسر الحق
هبة لا أظن أن تتكرر .

(ص ١٢١)

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر
مسيحي ، وذكرنا أيضا أنها مرفوضة بمن يمثلون الفكر
الإسلامي ، لأنها تقف عند حد الفناء في الله ، وتطرح
التكاليف والمسئوليات . وسين صور عبد الصبور شخصية
الحلاج جوده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إيجابية
تقرب به من صوفية أهل الإسلام ، اللذين يؤمنون بالظاهر
والباطن معا . وما أظنه في هذا يستوحى التعاليم الإسلامية ،
ولكنه يستوحى شخصية ييكيت كما صورها إليوت ، الذي
أعطى للقدرية المسيحية مفهوما إيجابيا يقوم على حب الله
والاستشهاد من أجله . ومن ثم فإن الصورة المسيحية التي
لاحظناها عند الحلاج هي من تأثير إليوت أيضا ، وليست من
تأثير المفهوم المسيحي لفكرة وحدة الوجود .

يذكر الدكتور خليل سمعان في مقاله السابق ، إن الصوفية
القائمة على التقاليد الإسلامية تتفق مع الصوفية المسيحية في
جوانب كثيرة . ونحن نتفق معه إذا كان يعني بالصوفية المسيحية
تلك الصورة المثلثة في شخصية ييكيت ، وهذا المفهوم الذي
شرحه إليوت في مسرحيته . ثم يذكر أيضا أن الصوفية
الإسلامية - مجلثة في الحلاج - تختلف عن تعاليم الإسلام ،
فهي تؤمن بمجرة الإرادة ، وبأن الله حال في البشر ، وبأن
الجزاء على الأعمال واجب ، ويطرح التكاليف . ويتحمل
الحطية ، وبالتطور الروحي . ونحن نتفق معه إذا كان يعني
بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التي عرفت في الإسلام ،
والتي تقوم على فكرة وحدة الوجود . وهي تختلف عن صوفية
الإسلام بمعناها الإيجابية ، التي لا تختلف مع التعاليم الإسلامية .
والحلاج في جانبه التاريخي يتبنى إلى صوفية وحدة الوجود ، أما
في صورته التي صورها عبد الصبور فهو يقترب من الصوفية
الإيجابية بمعناها الإيجابية .

وهناك جانب في شخصية الحلاج يبتعد به عن الوقائع
التاريخية ، ويقترب به من تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العبقري
أو الجانب « الفانوسي » الذي يقوم على الحيرة وقدعان اليقين .
يقول الحلاج :

« أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟
أو لم يظلم أحد المظلومين
جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا ؟
أو لم يظلم أحد منهم ربه »

(ص ١٣٤)

« إننا في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، نحس
بالإنهيا والامسى معا ، وكذلك بصورة مصغرة
نحس بالشعور نفسه ، الذي يحفظ فيه الأمسى
بالهبة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل
الحطية التي جعلتهم يستشهدون . ونحن نتبع لأن
روحاً أخرى سوف تنغم إلى القديسين في السماء ،
تجسداً للاله ، وخلصاً للإنسان » .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحث في مقدمة Murder in
Baghdad أن منظر الجماهير وهي تصيح بالحلاج « فليقتلوا » تحمل
دمه في رقبته ، « إنما يذكر بما جاء في إنجيل متى [ص ٢٦
وإصحاح ٢٧ ، وما جاء في إنجيل مرقس [ص ١٥ ، حينما
صاح الحشد « اصلبوه ، اصلبوه » .

وأقول « بحث » لأن القارئ لمسرحية عبد الصبور يلاحظ
تشابها بين الحلاج والمسيح في مواطن كثيرة . يقول الحلاج :
« إلى إلى يا غرياه .. يا غفراء .. يا مرضى
كسيري القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائتي
الى إلى
نظم كسرة من خبز مولانا وسيدنا »

(ص ٧١)

ويدور الحوار الآتي بين الحلاج وسجين :

« الحلاج :

إني أطلع أن أحى المرن

الثاني (ساعرا) :

أصبح لأن أنت

الحلاج :

لا ، لم أدرك شأوا ابن العلاء

لم أعط تصرفه في الأجساد

أو قدرته في بعث الأشلاء

ففتحت إحياء الأرواح المرن

الثاني (ساعرا) :

ما أهون ما فتع به

الحلاج :

لم تفهم عني يا ولى

فلكي نحي جسدا ، حر ربة عيسى أو

معجزة

أما نحي الروح ، فيكن أن تملك كلامه

نبى .. كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة

المشهودة ؟

ويقول :

ولا أبكي حزنا يا ولدي ، بل حيرة
من عجزى يقطر دمي
من حيرة وأنى وضلال ظنوني
بأنى شعورى ، ينسكب أنيى ،

(ص ١٢٥)

ويقول بنبرة فاستية :

فلت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد
فيتمها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها فيركض ،
يتفص
فلم يسعد العلم لى ، بل زادنى حيرة واجفة
بكيت لها واربعفت
وأحسست أنى وسيد فشيل كقطرة طل
كعبة رمل
ومنكسر نفس ، عاثف مرقد
فعلنى ما قادنى لقط للمعرفة ،

(ص ١٢٣)

وما أظن أن هذا الجانب العبثى يعود إلى مصدر تاريخى ؛
فالغربة في التصوف الإسلامى هي غربة الروح ، التى تسمى نحو
عبودها الأول ، حتى إذا ما التفت به عادت ، لتحقيق صفاته فى
مخلوقاتهِ وتكون خليفته فى أرضه . أما غربة الحلاج فى تلك
النصوص التى أوردناها ، وهى كل ما ورد فى المسرحية ، فهى
غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويقول عبد الصبور الضرع على مصدر هذا الجانب فيقول فى
تذييل مسرحية «مسافر ليل» : «أين كان يونيسكو عندئذ
لا أدري ، فقد خلعت أماسة الحلاج من كل شبهة معاصرة فى
البناء المسرحى أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية .
ولكنى حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين
الناقدة ، وجعلت فيها ما تحتلته وأحييته عند غرامى الأخير
يونيسكو» .

لم يفصل عبد الصبور ما وجده ، فهل النصوص السابقة
تمكس بصيات يونيسكو ، لا بأس ، ولكن أحس أن إليوت
يطل هنا مرة أخرى ، لا يهيم أن عبد الصبور قد أنكر تأثره
بمسرحية إليوت فى كتابة «حياتى فى الشر» ، وأنه يلتبس
المبررات لكى يفر من هذا التأثير . وإنما المهم أن جانباً حياً
يتبدى فى مسرحية إليوت ، وفراه فى أكثر من موضع عند المراجعة
التي تظلل للمسرحية بنوع من القدرة لا يستطيع الإنسان أن
يفلت منه ، وقد تذكر فى هذه المناسبة رأى الناقد «ماكزى»
فى أن الشيطان الرابع هو كشيطان فاوست ، الذى يحاول
بط بقة بارعة أن يجعل من يبيكت نفسه شيطانا ، وأن يشككه

فى العذلة الإلهية، وأن يضعه مباشرة أمام اللاجلوى .

ولكن يميل لى أن عبية إليوت هنا تختلف عن عبية
يونسكو . إن عبية الأخير لا تنتهى إلى اليقين ، بل تظل فى
مرحلة الضياع واللاجلوى ، أما عبية إليوت فلها تقدم الحل
للخلاص ، ثملا فى تفسيره للقدرة المسيحية . ومن هنا نجد أن
يبيكت حين تعرض لحنة الإغراء ودخل فى صراع مع الشياطين
وينزع خاص مع الشيطان الرابع ، فإنه يصيح منبها الفصل
الأول :

«الآن أصبحت طريق واضحة وأصبح المعنى مفهوما ، إن
الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة ، لقد كان الشيطان
الرابع هو أعظمهم جميعا»

وشيء من هذا نراه عند الحلاج ؛ فإنه ينهى المرحلة
الفاوستية بمرحلة اليقين التى يقول عنها :

«كما يلتقى الشوق شوق الصالحى العطاش بشوق
السحاب السخى

كذلك كان لقلاتى بشيخى

أبى العاص عمرو بن أحمد ، فليس توبته ربه
وجمعا الحب . كنت أحب السؤال وكان يجب
النوال

ويعلنى ، فيتل صخر الفؤاد

ويعلنى قتلى العروق ويلمع لبها اليقين»

(ص ١٢٦)

الحاجة :

هل لى بعد ذلك أن أستنتج أن عبد الصبور فى عبثه قد
استوحى إليوت ، أكثر مما استوحى يونيسكو «غرامه الأخير» كما
يقول ؟

وهناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور ؛ فإن
مسرحية الأخير تدور حول «الاستشهاد» . ويجعل عبد الصبور
ذلك هذا يستحق صاحبه التجديد ، أو كما تقول المجموعة «ماذا
كانت تصبح كلاته لو لم يستشهد (ص ٢٤) .

أما إليوت فإنه يعقب هذه الفكرة ، إنه يخشى أن يكون
دافع الاستشهاد هو البحث عن مجد شخصى ، ويجعل من
الشيطان الرابع رمزا لهذا الزلق ، الذى يقول عنه يبيكت «إن
الإغواء الأخير هو أخطر المراتب ، وذلك بأن تفعل الشئ
الحقيق بدافع خاطئ» . ولا يكتفى إليوت بهذا ، بل يصور
القدرة بالمفهوم المسيحى فتلق ظلالها على كل أحداث
المسرحية .

ولكن أمثال هذه الاعتلافات لا تنفى التأثير ، كما لاحظ
لوى تريجين فى مقاله بعنوان :

Witness to the Events Ma'sat al-Hallag and Murder in the Cathedral.

الاختلاف ، ولكن هل هذا يسمى إلى عبد الصبور ؟ لا ، بكل تأكيد ؛ فليست هي قضية عبد الصبور وحده بل هي قضية الأدب العربي المعاصر ، الذي لا يزال يعمل ظلال الأدب الأوروبي في مدارسه ، وفي أشكاله ، وفي رؤاه ، وفي صوره . والتصور من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة ، يتبنى عبد الصبور أنه راد ميلانها ، وأنه يبدأ من مسرحيته هذه خلاص معارك مع أداته ، التي بدأت تلين مع مسرحياته التالية .

لقد بقي التأثير والتأثير بين الشاعرين على أساس أن مسرحية عبد الصبور تصور في إطار ديني ، بينما تصور مسرحية إليوت في إطار كوني . إن التأثير لا يعني أن الفصل الثاني هو طبق الأصل من الفصل الأول ؛ يمكن في الدراسات المقارنة مجرد الإبقاء بالتركيز ؛ وهذا يعني ههنا من قبل أن إمتاعة الترجمة قد تكون ذات دلالة في الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هذين الممثلين أكثر من عوامل

Isidore Gordon, Eliot's Early Years, Oxford University, 1977.

T. S. Eliot, Murder in the Cathedral, London, Faber and Faber, 1979.

David R. Clark (Ed), Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral U. S. A., 1971

- عبد الصبور ، صلاح و جريمة قتل في الكاتدرائية ، (ترجمة) (الكويت) من - للبرج العالي يناير ٨٧ .
- فصول (مجلة) القاهرة - أكتوبر ١٩٨١ .
- ماسينيون ، ل و كراوس . ب وأخبار الحلاج و (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .
- عتيق ، أبو العلا و فصوص الحكم و تحقيق (القاهرة - ١٩٤٦) .
- تيكلسون و في التصرف الإسلامي و (القاهرة - ١٩٤٧ م) .
- ابن تيمية و تفسير سورة التور و (القاهرة - ١٩٧٢ م) .
- التزلي و فضائل الباطنية و (القاهرة - ١٩٦٤ م) .
- ابن القيم و مدارج السالكين و (القاهرة - ١٣٣١ هـ) .
- عبد الصبور ، صلاح و مسألة الحلاج و (بيروت - دار العودة - ١٩٦٩) .
- عبد الصبور ، صلاح و حياي في الشعر و (دار العودة - ١٩٦٩ م) .

Khalil I. Sonman, Murder in Baghdad, Leiden, 1972.

See : Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral, p. 97

Ibid., p. 71.

Ibid., p. 72.

Ibid., p. 93.

Ibid., p. 98.

Ibid., p. 41.

Ibid., p. 43.

Ibid., pp. 76, 81.

Ibid., p. 48.

Ibid., p. 53.

(١١) مجلة وفتول ، - أكتوبر ١٩٨١ .

التأثير : وفتول وفتول ،

High Emerson, The Writings of T. S. Eliot, London, 1977.

Griffiths, M. C. T. S. Eliot, London, The British Council, 1950.

Stephen Spender, Eliot, London, 1975.

نماذج من الرواية الإنجليزية المتجمة إلى العربية

الترجمة الأدبية من الأنشطة التي تصل بين أديين ، وتقيم جسرا بين ثقافتين ، وتسهم في توصيل بعض روائع الأدب العالمي إلى قطاع من القراء ما كانت لتصل إليه بدونها . ومن هنا فالترجمة نشاط أدبي وفكري مهم وعنصر من عناصر التفاهة الثقافية جدير بالاهتمام والدراسة . ومن هذا المنطلق سنحاول - في هذا المقال - تقديم بضعة ملاحظات على الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، وذلك فيما يتعلق بأحد الأنواع الأدبية بالذات وهو الرواية ، التي تعد من أكثر الأنواع الأدبية انتشارا ، إن لم تكن أكثرها بالفعل . ثم نتقل إلى تناول بعض نماذج الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية في إطار هذه الملاحظات .

أنه قد تم بالفعل نشر عدد من قوائم الاعمال المترجمة^(١) والدراسات البيبلوجرافية التي تمت بمثابة الطريق إلى مثل هذه الدراسات والأبحاث^(٢) .

ومن المقولات المتفق عليها - مثلا - أن الرواية التاريخية في مصر ، قد تأثرت على يدى جورجى زيدان بروايات إسكندر دوماس وسيروالترسكوت . ومن الثابت - تاريخيا - أن أعمال هذين الروائيين كانت من أوائل ما تُرجم من روايات عن الفرنسية والإنجليزية ، ولعلها لعبت دورا مهما في انتشار الرواية التاريخية على يد عدد آخر من الروائيين المصريين فيما بعد . وإذا عرفنا - مثلا - أن رواية الطلسم : The Talisman لوالتر سكوت كانت أول ما تُرجم من الروايات الإنجليزية إلى العربية ، ونشرت في ١٨٨٦ تحت عنوان قلب الأسد ، وبعد ثلاث سنوات تلتها رواية شهيرة أخرى للمؤلف نفسه ،

من الجدير بالذكر ؛ ابتداءً ، أنه بالرغم من أن عمر حركة الترجمة - ونقصد بها ترجمة الأعمال الأدبية - من اللغات الأوروبية، خصوصا الفرنسية والإنجليزية إلى العربية قد تجاوز قرنا من الزمان ، فمن المتفق عليه أن بداياتها كانت في الثمانينات من القرن الماضي . ورغم أنه قد تم إنجاز قدر لا بأس به من الترجمات في هذه الفترة ، فإن الدراسات النقدية لثل هذه الترجمات ما زالت قليلة ؛ إن لم تكن نادرة . أما دراسة أثر تلك الترجمات على بعض جوانب أدبنا القومي - في حالة وجود مثل هذا الأثر - فما زالت أكثر قلة وندرة ، وإن كانت بعض أقسام اللغات في جامعاتنا المصرية قد أخذت في الاهتمام بهذه الناحية بوصفها أحد مجالات البحث المثمرة . وما لا شك فيه أنه - كى تقوم مثل هذه الدراسات على أرض صلبة - لا بد من وجود دراسات تمهيدية بيبلوجرافية ووصفية تقويمية لا تم من ترجمات عن اللغات المختلفة إلى أبواب الأدب المتعددة . ومن الشجع

من أدياء القرن الثامن عشر، وتشارلز ديكنز، ووليم ميكيس تشارلي روبرت لويس ستيفنسون من القرن التاسع عشر، من كتاب الرواية الجادة؛ إلى جانب عدد من كتاب الرواية الترفيهية شتير ليم، ثم - فيا بعد ١٩٤٠ - ترجم إلى جانب هؤلاء روائيون آخرون مثل جين أوستين وإلملي وتشارلوت بروتي وجورج إليوت وتوماس هاردي، كما أخذت بعض نماذج الرواية الحديثة في الظهور في ترجمات عربية، مثل بعض أعمال هنري جيمس وجوزيف كونراد وإ. م. فورستر وفرجينيا وولف وجيمس جويس. كذلك جذبت الرواية المعاصرة - أي التي كتبت ابتداء من الأربعينيات من هذا القرن - بعض المترجمين فظهرت بعض روايات جراهام جرين ووليم جولدنج ولورنس داريل في ترجمات عربية. وقد يبدو من هذه الملاحظة السريعة لعدد كبير من الأسماء اللامعة في تاريخ الرواية الإنجليزية أنه قد ترجم من نماذجها الشيء الكثير، إلا أن الواقع غير ذلك؛ فما تم ترجمته حقاً من الأعمال الجادة في ترجمات جيدة ليس إلا النذر القليل.

أما ما ترجم بكثرة حقاً فهو الرواية الترفيهية أو رواية التسلية، من رومانسيات عاطفية وروايات مغامرات وروايات بوليسية من أعمال كتاب مثل هول كين، وماري كوريللي، وأرثر كونان دويل، وإدوارد هاجارد، والبارونة أوكري، وأنطوني هوب في الفترة الباكورة من حركة الترجمة، ثم نماذج من أعمال سورميست مومفورد أكبر من أعمال أجاك كريسبي فيها بعد.

وتندرج الروايات الإنجليزية المترجمة بشكل عام - من وجهة نظر الهدف من ترجمتها - تحت ثلاثة أنواع:

أولاً: روايات ترجمت بهدف تجماري، مثل ترويج مجلة أو جريدة عن طريق نشر رواية مسلية مترجمة.

ثانياً: روايات ترجمت لأهدافاً مقررة في المدارس، أي تمثل جزءاً من مقررات تدريس اللغة الإنجليزية في وقت من الأوقات. وهذه - عادة - ترجمات لنسخ مختصرة أو مبسطة لروايات تصلح للتدريس، إما لأنها من الروائع أو الكلاسيكات، مثل وقصة «الدين» لشارلز ديكنز، وإما لبساطة أسلوبها وسهولة تركيبها، مثل «ذات الرداء الأبيض»، أو «فندق بايلون الكبير». وعلى أي حال لم يكن المقصود منها الدراسة الأدبية المتعمقة بقدر التحصيل اللغوي. أما الهدف من ترجمتها فلا تحقق صبته التجارية، بالرغم مما يدعي من قائلتها في تسهيل الفهم على التلاميذ، وهو ادعاء أبعد ما يكون عن الصحة أو الالتزام بالمبادئ التربوية السليمة.

ثالثاً: روايات ترجمت لقيمتها الفنية، وهي قلة إذا قورنت بالآلوف الأخرين.

هي أيفانوف: Ivanhoe في ترجمة مختصرة في ١٨٨٩ بعنوان «الشجاعة والحق»، بينما ظهرت أوائل روايات جورجى زيدان التاريخية مع مطلع التسعينيات، علماً بأنه بدأ في كتابة رواياته... سنة ١٨٨٩ م، أمكننا أن نخالف الرأي القائل إن الأعمال التي ترجمت من الروايات التاريخية، بعد قصة «الكونت دي مونتروسو» ظهرت بعد أن بدأ جورجى زيدان في إخراج سلسلته^(١). كذلك يمكننا طرح السؤال عما إذا كان تأثير جورجى بالروائي الإنجليزي وأحد رواد الرواية التاريخية الأول جاء نتيجة قراءته أعماله في لغتها الأصلية أو في الترجمات المنشورة بالعربية أولاً، ثم إلى أي مدى كانت الرواية التاريخية المصرية - فيا بعد - نتاجاً لذلك الأثر وأولت عرقي أصيل في المقام الأول. تلك بعض التساؤلات التي يمكن للبحث العلمي الجاد أن يحاول الإجابة عنها، خصوصاً أن بعض جواب هذا الموضوع قيد البحث في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة^(٢).

مقولة أخرى يكثر ترديدها مؤداها أن الرواية الواقعية في مصر قد تأثرت بالرواية الروسية والفرنسية. والسؤال الذي يمكن طرحه - هنا - هو هل كان للرواية الإنجليزية دور في ذلك أيضاً؟ علماً بأن تشارلز ديكنز - مثلاً - كان من أحب الروائيين الإنجليزي إلى نفوس المترجمين والقراء على حد سواء. لقد ترجمت له فيا بين ١٩١٢ و ١٩٧٠ تسع روايات، ظهر معظمها في أكثر من طبعة^(٣). وسؤال ثالث يمكن طرحه أيضاً عن مدى الدور الذي لعبته الرواية الأوروبية أو الأمريكية الحديثة في تطور الرواية النفسية، أو أسلوب تيار الشعور على وجه التحديد في الرواية المصرية، وهل يرجع ذلك إلى وصول هذا النوع من الرواية إلى الأديب المصري عن طريق لغاتها الأصلية أو عن طريق أعمال مترجمة؟ وما أثر ذلك على تطور الرواية بوجه عام؟

تلك بعض الأمثلة لنقاط بحث يمكن أن نصيف إلى معرفتنا بالتأثيرات الأدبية المتبادلة بين آداب بعض اللغات الأوروبية واللغة العربية، ويمكن أن نحقق عن طريق دراسات الأدب المقارن ودراسة الترجمة والترجمات بوجه خاص.

ولست أدعي أنني أستطيع - هنا - الإجابة عن سؤال من هذه الأسئلة بصورة قاطعة، فبالبحر هو محاولة تعهد الطريق بتقديم مسح تاريخي وصفي - ما أمكن - لا ثم من ترجمات أولاً، ثم محاولة تقييم بعض نماذج لها، على سبيل الدراسة النقدية التطبيقية ثانياً.

وإذا بدأنا بالشق الأول لهذه المهمة - التي ستقصرها على الرواية الإنجليزية - أمكننا القول إن معظم كبار الروائيين الإنجليزي قد ترجمت بعض أعمالهم إلى العربية^(٤). ففي بداية حركة الترجمة - في الثلاثينيات من القرن الماضي - ترجمت بعض أعمال دانيل ديفو وجوناثان سويتف وصمويل جونسون

١٩٤٠ و ١٩٣٣ ، وهي الفترة التي تقوم عليها هذه الدراسة ، أن من بين الترجمات التسع التي حظيت بها هذه الرواية ، والتي أمكننا حصرها ، ترجمة واحدة تتكون من جزئين ، هي ترجمة روايات الهلال للبهلة صوفى عبد الله . ولذلك يمكن أن نفترض أنها ترجمة كاملة ، بينما الترجمات الأخرى التي صدرت في عدد صفحاتها بين ١٠٩ و ١٩٢ صفحة من القطع الصغير أو الصغير المألوف في البداية التي نشرت بها ، وهي كلها في أغلب الأحيان تبلغ ثلث النص الأصلي أو ربه .

وعلى النوال نفسه نجد أن «أوراق بيكويك» Peckwick Papers لها ترجمتان مختصرتان ، تنص إحدىاهما صراحة على أنها «النسخة المختصرة المقررة» ، وترجمة محمد بدران نشرت في ١٩٥٤ ولم تتبين من الحصول على نسخة منها ، وأكبر الفن - قياسا على ترجمات أخرى للمترجم نفسه - أنها أيضا ترجمة مختصرة ، ثم ترجمة كاملة واحدة في ثلاثة أجزاء مختلفة عواس ، نشرت في ١٩٥٥ .

أما «أوليفر تويست» Oliver Twist و «دومبي وولده» Dombey and Son فلم تترجا ، مثلها مثل «ديفيد كوبر فيلد» ، إلا في ترجمات مختصرة ، لأنها جميعا كانت روايات مقررة .

والروايتان الوحيدتان من روايات تشارلز ديكنز ، اللتان ترجمتا ترجمات كاملة - في هذه الفترة - هما «دوريت الصغيرة» Little Dorrit ، وأوقات عصية Hard Times ، ترجم الأولى حسين البقالي في جزئين في ١٩٦٣ ، وترجم الثانية نظمي لولا في ١٩٦٩ ، ونشرتا لمجموعتين صغيرتين الألف كتاب . في حين لم تظهر ترجمة واحدة لرواية تعد من أهم ما كتب في الفترة الأخيرة من حياته الأدبية هي : «البيت القبيح» Bleak House .

وبالرغم مما يبدو من غلبة الدافع المادي في كثير من الحالات فإن العدل أن يقال إن الترجمات الكاملة أو شبه الكاملة تدل على أن كاتبها بالذات يثق اهتماما واضحا لدى القراء . من أمثلة ذلك الاختار شارلوت وائل بروتي «مجد ترجمت كل من جين إير للأخت الأولى شارلوت» ، ووالثة إيمي إلجيت الثانية «ودرنج هايتس» أو «مرتفعات ودرنج» Wuthering Heights في ترجمة كاملة ، إلى جانب عدد من الترجمات المختصرة أو المبددة للمسرح أو السينما . كذلك ترجمت رواية مهمة جين أوستن هي : «الكريه والوفى» Pride and Prejudice أحب رواياتها إلى عامة القراء . هذا إلى جانب «إيمان» Emma و «القلوب والعاطفة» Sense and Sensibility .

ومن أمثلة الاهتمام بكتابة بالذات لمجموعتين كبيرتين الرواية الوحيدة التي كتبها أحد رجال الأدب البارزين في القرن الثامن عشر ، هو صمويل جونسون : «الشاعر النابذ» والناقد

ولعل أهم ما يكشفه لنا مسح سريع لحركة الترجمة الأدبية من ملاحظ تدلو واضحة في قوائم الرواية الإنجليزية للترجمة ، هو ما يبدو من أنها عملية تلقائية ، تكاد تكون عشوائية ، تقتصر إلى التخطيط المدروس ، وتعتمد إلى حد كبير على اختيار المترجم وذوقه الخاص من ناحية ، وعلى قابلية العمل المترجم للرواج التجاري من ناحية أخرى . ذلك باستثناء بعض مشروعات الترجمة الجادة القليلة ، مثل خطة «لجنة التأليف والترجمة والنشر» ، أو مشروع «الألف كتاب» . يدل على ذلك الكثرة النسبية لترجمات روايات لا تتم بقدر كبير من القيمة الفنية ، وتعدد الترجمات لبعض هذه الروايات ، وظهورها في أكثر من سلسلة أو خطة للترجمة ، بينما ظلت أعمال روائية مهمة كثيرة ، حققت شهرة عالية ومهملة لا يقرها المترجمون .

وإذا أضلنا - مثلا على ذلك - أعمال روائي كبير مثل ديكنز ، لاحظنا أنه من أكثر من ترجم من الروايتين الإنجليزي إلى العربية ، ومن أحبهم إلى القارئ العربي^(١) ، ولاحظنا سبيلثل - أن واحدة من أهم رواياته ، هي «ديفيد كوبر فيلد» ، لم تحظ حتى الآن بترجمة كاملة واحدة ، بينما ترجمت «قصة مدينتين» التي لا تعد - بالرغم من انتشارها الواسع - من أفضل أعماله ، أكثر من مرة . وترجمت له أعمال أخرى مثل «أوليفر تويست» أو «مستري بيكويك» الأخوة عن «أوراق بيكويك» أكثر من مرة ؛ لأنها كانت كتباً مقررة في المدارس في أوقات متفرقة . ومن هنا لمقطع ترجماتها جاءت لنسخ مختصرة ومعدة خصيصا للتلاميذ ، كما يوضح الحصر التالي لترجمات «قصة مدينتين» ، التي يبلغ طولها في الأصل الإنجليزي حوالي ثلاثمائة صفحة ، ولا يقل عدد كلمات كل صفحة عن ضعف عدد كلمات الصفحة في الترجمة .

قصة المدينتين : A Tale of Two Cities

- (١) ترجمة مختصرة ، محمد بدران ، دار الفكر العربي . ١٩٤٧
- (٢) محمد جاد عفيفي ، روايات ومبسس ، ١٨٢ ص ، ١٩٤٩
- (٣) قصة مدينتين ، إبراهيم المشاي ، روايات الجيب ، ١٠٦ ص ، ١٩٤٩
- (٤) صوفى عبد الله ، روايات الهلال ، جزءان ، ١٩٦٤ .
- (٥) السيد توفيق عويس ، ١٤٥ ص ، ١٩٤٩ .
- (٦) صبري كامل ، ١٣٧ ص ، ١٩٦٩ .
- (٧) كامل أمين ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٩ .
- (٨) إبراهيم المشاي ، دار الكتاب الجديد ، ١٨٩ ص ، ١٩٧٠
- (٩) حلمي مراد ، كتابي ، ١٩٢ ص ، ١٩٧٠ .

ونرى من قاعة هذه الترجمات ، التي تمت في الفترة ما بين

الحیوانات الثائرة: Animal Farm 1984) و«العالم سنة ١٩٨٤» كل ذلك في ترجمات كاملة أو شبه كاملة .

ومن الملامح المهمة التي يكشف عنها مثل هذا العرض السريع الذي نلقه هنا أن الترجمات الكاملة والجادة ظهرت في فترة متأخرة من تاريخ حركة الترجمة ، وأن معظمها قد أنجز في الخمسينيات والستينيات ، أي في فترة ازدهار مشروع الألف كتاب ومشروع الترجمة ، اللذين اضطلعت بهما وزارة التعليم العالي في ذلك الوقت . وفي هذا الدليل الواضح على أهمية التخطيط والدعم المادى لنشاط حركة الترجمة .

ومنها أيضا أن الترجمات ، التي أنجزت في إطار خطة مدروسة ، تتم بوجه عام بدرجة أكبر من التكامل والجدوة . فمن البديهي أن تختلف الترجمة جودة أو سوما من نموذج إلى الآخر . أما ما يلتفت النظر بوجه عام فهو أن هذه النماذج تختلف تكاملا ووجودا من سلسلة إلى أخرى ، ومن مشروع إلى آخر ، كما تختلف من عمل إلى عمل آخر في إطار السلسلة الواحدة ، أو المشروع الواحد ، ربما بشكل أكثر وضوحا .

ومن الجدير بالملاحظة أن الكثير من الروايات الإنجليزية المترجمة ، أو التي تعد مترجمة ، نشرت في السلاسل التسمية ، مثل «روايات الجيب» ، أو «روايات رمسيس» ، أو «روايات عاطفية» ، أو «روايات علمية» ، وعلى مستوى أفضل بوجه عام في «روايات الحلال» أو «سلسلة كاتاني» .

أما الكثير من هذه الترجمات المزعومة فلا تبدو أن تكون ملخصات كتبت بلغة غير لغة الأصل أو المصدر ، أي باللغة العربية التي يفترض أنها لغة الترجمة أو لغة الهدف ، أو بمعنى آخر أصيحت كتابتها . وإذا أردنا الدقة قلنا : إن أجزاء كبيرة تقتطع من النص الأصلي ، قد تبلغ النصف أو ما يزيد ، وترجم أجزاء أخرى ، ويوصل بينها بإضافات بأسلوب المترجم ومن تأليفه ، مع تجاهل تام لأهمية ما حذف من أجزاء . وهكذا يخضع النص الأصلي لعمليات حذف وإضافة ضخمة وخلة .

من البديهي أن ما يبقى في مثل هذه الترجمات المزعومة هو «المحدثة» أو الهيكل السردى للرواية ، حيث يشكل تسلسل الأحداث الركن الملم للمعمل الجليلد . وأول ما يحذف الوصف والتحليل ، سواء كان وصف الخلفية المكانية أو وصف الشخصيات أو تحليل مشاعرها . وقد يبق المترجم على شيء من هذه المشاعر ، وخصوصا مشاعر الحب والهيام ، سيما وراء الإثارة والتشويق .

وهكذا نرى أن الحذف ليس أسوأ ما يصيب العمل الروائي من عت أو تشويه ، فكثيرا ما يستيحي المترجم لنفسه لا إعادة كتابة بعض أجزاء الرواية كما يحلو له فقد يزيل الإضافة إليها على سبيل الشرح أو تأكيد بعض نواحي الإثارة أو الوعظ

البليغ ، وصاحب القاموس المعروف ، تلك هي رواية : الرأس إيلاس Rasselas ، ترجمها لويس عوض تحت عنوان «الوادي السعيد» ، وظهرت متأخرة في ١٩٧١ ، وترجمها مجدى وهبه تحت عنوانها الأصلي : «راسلاس» ، أمير الحبشة في ١٩٥٩^(١١) .

أما من أمثلة الغياب الكامل أو شبه الكامل لأسماء كثير من كبار الروائيين الإنجليزية غياب معظم رواد الرواية في القرن الثامن عشر ، مثل : هنرى فيلدنج Henry Fielding وصمويل ريتشاردسون Samuel Richardson ، بينما لم يترجم من أعمال دانيال ديفوزو Daniel Defoe الكثيرة سوى «روبينسون كروزو» Robinson Crusoe الشهيرة ، ثم «رحلة عاطفية» A Sentimental Journey ، وهي الرواية الثانية التي كتبها لورنس ستيرن Laurence Sterne في أواخر حياته ولم يتم إلا الجزء الأول منها ، الذي يصف رحلته إلى فرنسا ، وكان ينوي أن يواصل وصف رحلته إلى إيطاليا . وحقيقة الأمر أنها رحلة داخل الوعي الإنسانى ، سبقها رحلة أطول وأكثر أهمية في روايته التي تمدها في مجال تتبع تبار الوعي وهي : The Life and Opinions of Tristram Shandy

التي كانت لغزا بها وجدتها سببا في أن كالم النقاد مؤلفها للإشادات ، وعدوه خارجا على العرف والأخلاق والتقاليد الأدبية والروائية في عصره ، ولم يدركوا أهمية عمله إلا مع بداية القرن العشرين . ولذلك فإن ترجمة روايته الثانية - وإن تكن أقل أهمية من الأولى - يعد إنجازا مهما في مجال ترجمة الرواية الإنجليزية إلى العربية .

ومن الأسماء التي لم يعن المترجمون بتشيها ناكري معاصر ديكتر ومتافسه ، ثم الرواية جورج إليوت ، التي تعد أحد أعمدة الرواية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وأحد المبشرين بالرواية الحديثة ، إذ لم يترجم لكل منها سوى عمل واحد في ترجمة مختصرة^(١٢) .

وفي مقابل ذلك كانت هناك ترجمات متعددة لبعض كبار الروائيين الإنجليزية مثل هاردي وفورستر وكونراد وفريجينيا وولف ولورنس ، كما ظهرت بعض نماذج هنرى جيمس وجيمس جويس .

كذلك اجتذبت «رواية الأفكار» أو «الرواية البيوتوية» القراء ، فترجم عدد من أعمال هـ . ج . ولز ، مثل : «آلة الزمن» Time Machine و«طعام الآفة» The Food of Gods «أول من وصل إلى القمر» First Men on the Moon وترجم لأندس هكسلى روايته البيوتوية التنبؤية الشهيرة «العالم الطريف Brave New World» ولجورج أروويل أشهر روايتين كتبها وترجمتا إلى الكثير من لغات العالم : «أسطورة

ومن قائل «إن الترجمة يجب أن تقدم أفكار الأصل»^{١٠}
ومن قائل «إن الترجمة يجب أن تعكس أسلوب الأصل»^{١١}
ومن قائل «إن الترجمة يجب أن يكون لها أسلوب الترجمة...
الخ»^{١٢}

ومن التفسيرات المقدمة لتعليل تضاد هذه الأقوال أنها تمثل نوعاً من الصراع بين الولاء للمؤلف والولاء للقارئ؛ فبينما كان الولاء للمؤلف هو الغالب في الأزمنة القديمة، يشهد العصر الحديث تحولاً لصالح القارئ، أي نحو ترجمة التوصيل. هذا على الأقل من الناحية النظرية. أما في واقع الأمر فإن الفرق بين النوعين يضيّق في الترجمة الجيدة، مع الاعتراف بأن لكل مزايها.

وفي هذا يقول نيومارك أيضاً:

«إن ترجمة التوصيل بوجه عام تميل إلى أن تكون أكثر نعمة، وأكثر بساطة، وأكثر وضوحاً، وأكثر مباشرة، وأكثر تمسكاً بالعرف، فهي متمسكة بسجل register معين للغة، وتميل إلى الإقلال من الترجمة أو عدم إضافتها حقها، بمعنى استخدام الألفاظ العامة الشاملة في الفقرات الصعبة. أما ترجمة المعنى فتميل إلى أن تكون أكثر تركيزاً، وغرقاء بدرجة أكبر وأكثر تفصيلاً، وأكثر تركيزاً، وتتبع عمليات الفكر أكثر من هدف المرسل. وهي تميل إلى المبالغة في الترجمة، وهي أكثر تحليداً من الأصل، وتتضمن معاني أكثرى بحثاً عن فوارق دقيقة بين المعاني»^{١٣}.

«ومع ذلك، فقي ترجمة التوصيل» كما هو الحال في ترجمة المعنى - بشرط تحقيق الأثر المتساوي - فإن الترجمة الحرفية الصرف ليست أفضل ترجمة فحسب، بل إنها الترجمة الوحيدة الصحيحة. فليس هناك مبرر «للمرادفات» غير اللازمة، ناهيك عن إعادة الصياغة بألفاظ مختلفة، في أي نوع من الترجمة»^{١٤}.

«وعلى العكس، فإن كلتا الترجمتين، ترجمة التوصيل وترجمة المعنى، تتبع التراكيب المتساوية؛ equivalents المقبولة عادة للغتين المعتين»^{١٥}.

وهكذا نرى أن مقياس الدقة والأمانة يختلف من وقت لآخر، لاهتما لأسلوب الترجمة المتبع فحسب، بل ربما لأسلوب النص الأصلي أيضاً، ومدى طواعيته لترجمة المعنى كاملاً بحيث يتبع الأثر المطلوب، وتبنا لطبيعة كل الهدف ومدى تشابهها مع لغة المصدر أو اختلافها عنها.

هناك أيضاً الجوانب الفنية التي يجب مراعاتها عند ترجمة عمل أدبي باللات، والتي يجب أخذها في الحسبان عند تقييم مثل هذه الترجمة. هذا علّا بأن هناك اتفاقاً على أن الرواية أقل الأنواع الأدبية عرضة للتشويه والمسخ أثناء عملية الترجمة،

والإرشاد، تبعاً لطبيعة العمل الأصلي من ناحية، وميول المترجم وفلسفته من ناحية أخرى.

أما إذا أردنا تأمل مدى دقة الترجمة وأمانتها، فظهر من المفيد أن نتفق، بدايةً، على تعريف مبني للترجمة ثم نشير إلى المذاهب أو المدارس المختلفة لها. أما من حيث التعريف فلعل أبسط تعريف للترجمة الأدبية هو أنها نقل النص الأدبي كاملاً من لغة إلى أخرى، أي نقل المعنى وخصائص الأسلوب دون حذف أو إضافة، بحيث يفهم في اللغة الجديدة، ويحدث ما أمكن في لغة الهدف الأثر نفسه الذي يحدث في لغة المصدر، مع مراعاة اختلاف خصائص اللغتين من حيث مدلولات الكلمات ومصطلحات اللغة وتراكيبها وبناء الجمل، بالإضافة إلى مراعاة ما قد يكون هناك من اختلافات ثقافية تؤثر في فهم النص. وإذا أردنا المزيد من التفاصيل عن طبيعة الترجمة فهناك كثير من الدراسات الحديثة عن نظرية الترجمة وأبحاثها المختلفة، نشير إلى بعضها فيما يلي، بالقدر الذي نحتاجه هذه الدراسة^{١٦}. ويمكن أن نشير هنا إلى ما يؤكد أحد كبار المتخصصين في الموضوع وهو بيتر نيومارك Peter Newmark من أن الترجمة فن ومهارة وعلم، وأن نظرية الترجمة تستطيع أن تبين للطلاب كل ما يتصل أو يمكن أن يتصل بعملية الترجمة (وهو من المؤكد أكثر بكثير مما يعيه عادة) «وتقدم مبادئ وإرشادات... يمكنه - بعد تأملها - أن يخطّر ما يشاء ويقرره»^{١٧}. ويضيف نيومارك أن «نظرية الترجمة تسير جنباً إلى جنب مع طرق الترجمة عند كل مرحلة، بحيث تتصل مصدرها من المعلومات التي يرجع إليها لعملية الترجمة الإجرائية وتنفذ الترجمة على حد سواء»^{١٨}. وهكذا يمكن أن نفيد في دراسة كالتى نحاول القيام بها هنا.

أما من حيث المذاهب المختلفة للترجمة فقد دأب النقاد حتى وقت قريب على التمييز بين نوعين: الترجمة الحرفية والترجمة بتصرف. أما الآن فيميل دارسو الترجمة، وبخاصة علماء اللغة منهم، إلى استخدام تسميتين أكثر دلالة واتفاقاً مع أساليب دراسة اللغة، هما:

(١) ترجمة التوصيل، Communicative Translation؛ أي الترجمة التي ترمى إلى توصيل المعنى وإنتاج الأثر بقدر من التصرف.

(٢) ترجمة المعنى: Semantic Translation؛ وهي التي درجنا على وصفها بالترجمة الحرفية. ويرى بعض الدارسين أن ترجمة التوصيل هي الأسلوب المفضل، خصوصاً في حالة الترجمة بين لغتين مختلفتين حضارياً، مثل العربية والإنجليزية^{١٩}.

الترجمة الجيدة - إذن - تختلف باختلاف أسلوب الترجمة المتبع؛ فمن قائل إن الترجمة يجب أن تقدم كلمات الأصل،

التي لا تخفف كثيرا عن لغة الكتابة. أما في اللغة العربية فما زالت الحرة واسعة بين اللغتين : لغة الكتابة أو القصص ولغة الحديث أو العلمية. وبالرغم مما تتميز به اللغة العلمية التي يعرفها الجميع ، وقد يستطيع المترجم أن ينقل بها الحوار ربما بدرجة أكبر من الدقة مما يستطيعه إذا فعل ذلك بالفصحى - أقول برغم ما تتمس به العلمية من حيوية وقدرته على التعبير ، لما زال استخدامها في العمل الأدبي من الأمور غير المقبولة تماما . ومن الواضح أننا لسنا هنا بصدد الدعوة إلى استخدام العلمية في كتابة الأدب ، ولا بصدد تفضيل لغة على الأخرى ؛ إنما نود الإشارة إلى أن الحوار في بعض هذه الترجمات يبدو جافا صارما ، يقتصر إلى الرقعة والتلوين الشخصي ، ويخفى من روح الدعابة والسخرية ؛ ويرجع ذلك إلى عدم قدرة بعض المترجمين على استخدام الفصحى بحيث يؤدي الحوار وظيفته الأساسية في الرواية .

يبقى أن نضيف أن هذه الصعوبات اللغوية بعامة ، تعاني منها بعض الترجمات الشعبية وبعض الترجمات الجادة التي تهدف إلى تحقيق مستوى عال من الجودة ، مع اختلاف درجة النجاح من ترجمة إلى أخرى بطبيعة الحال .

من الواضح أن نقل المعنى في العمل الأدبي لا يعتمد على معاني الألفاظ والتراكيب اللغوية فحسب ، بل على الأساليب والوسائل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب . وفي ترجمات الرواية التي نحن بصدها قلما تلقى الجواب الفنية المتعلقة بالشكل العام للرواية أو بأسلوب السرد أو زاوية الرؤيا أو وسائل تقديم الشخصيات أو وظيفة الصورة الفنية ما تستحقه من اهتمام . ومن المؤسف أن هذا المثلث لا تتعرض له معظم الترجمات الشعبية فقط ، بل بعض الترجمات الجادة أيضا ؛ إذ كثيرا ما يفوت بعض المترجمين الذين يتقنون الترجمة - حرفة ومهارة ، ولكن تقصصهم الدراية الكاملة - صفات الرواية بوصفها نوعا أدبيا له أصوله الفنية التي تشغل الروائي ، ومن واجب المترجم أن يعيها ويهتم بمراعاتها عند نقل الأثر الروائي من لغة إلى أخرى ، إذا أراد لترجمته أن تكون أمينة دقيقة ، تحفظ لذلك الأثر بشخصيته وسماته الفنية المميزة بقدر الإمكان .

ولعله من حق بعض هذه الترجمات الشعبية أو المزعومة ، إن أردنا الدقة ، أن نعتزف أنها في غياب الأصل أو الجهل به لا تبدو سيئة إلى الحد الذي قد يستتبع مما نقول ؛ فهي تقدم للقارئ العام قصصا مثيرة في معظم الأحوال ، وتستحذ على انتباهه بسرعة تتابع الأحداث ووضوحها ، بعد أن تنخف على يد المترجم مما بها من وصف أو تحليل قد يعث الملل في نفسه . وما من شك في أن ذلك هوكل ما يتركز إليه القارئ العادي من تسلية وترفيه من طريق «حدثته» طريقة تنهى إلى نهاية سعيدة ، أو تثير أشجانه وأحاسيسه . نهاية عاطفية حزينة .

هنا إذا امستينا بعض نماذج الرواية الحديثة التي يلعب الأسلوب فيها دورا مهما ، وحيث يعتمد الروائي على استخدام جميع إمكانات اللغة من بلاغة وبديع ولقاع وموسيقى لنقل المعنى .

يقع عنصر مهم واحد في عملية الترجمة وهو المترجم الذي يفترض فيه أن يتقن كلتا لغتي المصدر ولغة الهدف بالقدر نفسه تقريبا ، إلى جانب معرفته بثقافة اللغتين وقدرته على استيعاب العمل الأدبي وتلوقه .

أما الآن ، وبعد هذه الوقفة القصيرة عند بعض الجوانب الأساسية لنظرية الترجمة ، فيمكننا العودة إلى الرواية الإنجليزية المترجمة لإلقاء بعض الضوء - في محاولة تطبيقية - على بعض نماذجها .

فلذا بدأنا بالترجمات الشعبية وجدنا - بالإضافة إلى السمات السابق ذكرها - أن هناك أمثلة كثيرة لعدم الالتزام الكافي بدقة الترجمة وأمانتها . ويمكن القول بداية إن المترجم يتبع عادة - أو في معظم الأحوال - أسلوب الترجمة بتصرف بأوسع معانيه ؛ أي أنه يحاول نقل المعنى - بقدر ما يفهمه - بالأسلوب الذي يرى أنه يوصل هذا المعنى إلى القارئ ، أو - بمعنى أصح - بالأسلوب الذي يثقته هو .

من الواضح أن المترجم الذي يشكل عنصرا مهما من عناصر الترجمة يحتاج إلى تكوين لغوي وثقافي خاص ، يبدو أنه يفكر إلى بعض عناصره أحيانا ، الأمر الذي ينعكس على نوع الترجمة التي ينتجها . فهناك الأمثلة الكثيرة لعدم - أو سوء - فهم النص الأصلي ، أو عدم القدرة على التعبير عما يحويه من معان ، بأسلوب واضح سهل ، يفهم ويتبع الأثر المطلوب .

فمن الملاحظ مما يحصل بذلك - مثلا - أن اللغة العربية المستخدمة كثيرا ما تكون خطيما من اللغة القصصية واللغة العلمية ، وكثيرا ما تفقد صفات التحديد والتلوين والثراء التي تتمس بها لغة المصدر . ذلك بالتأكيد ليس نتيجة فقر اللغة العربية التي تتميز بثرائها الشديد ، بل إلى نقص في تكوين المترجم ومعرفته الكافية بلغة الهدف أو بلغة المصدر أو بكتليتها في المكان الأول . هذا على أن هذا النقص لا ينطبق على جميع المترجمين لهذه الترجمات الشعبية بالقدر نفسه ، فمنهم من هم على دراية كاملة بأساليب اللغتين ومعاني مفرداتها وتركيباتها . ولا بد من الاعتراف بأن بعضهم قد اصطنع لغة وسطى بين الفصحى والعلمية ، استطاع بواسطتها نقل النصوص الإنجليزية بقدر كبير من الدقة والأمانة ، بأسلوب سلس يعد سهل القراءة .

ولعل صعوبة تحقيق نوع من التوافق بين لغة المصدر ولغة الهدف تبرز بشكل أكثر وضوحا عند ترجمة جانب مهم من جوانب الرواية ، وهو الحوار ، من لغة مثل اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية . ففي الرواية الإنجليزية يكتب الحوار بلغة الكلام

الترويج قد تؤدي إلى عمليات انبذال للعمل الروائي الكبير. فند سنوات قليلة أريد نشر ترجمة «عشيق ليدي تشترلي»، في كتيب شئ خلاف أحمر يحمل صورة لرجل وامرأة في وضع غرامي مثير، وضمن الكتيب عدداً من الصور لمشاهد مشابهة

وعلى العكس من ذلك تتميز بعض السلاسل الشعبية باهتمام جاد بنشر بعض الترجمات الجيدة، كما هو الحال في «روايات الهلال»، وقد نشرت مثلاً ترجمة كاملة لرواية أخرى الروائي نفسه هي: «أبناء وعشاق: Sons and Lovers». أكثر روايات لورنس شيوعاً وأحبها إلى القراء، ترجمها شفيق مقاري ثلاثة أجزاء، وقد التزم الدقة والأمانة، وأيضاً الوقار، ونجح في تقديم ترجمة جيدة إلى حد كبير.

وإذا أعلننا «العذراء والعجري» نموذجاً للترجمات الشعبية، ربما أمكننا أن نقدم أمثلة لبعض الملامح الأساسية لهذه الترجمات. وتعد «العذراء والعجري» رواية قصيرة أو «نوفيلا». وتقع - في النص الإنجليزي - في ٦٩ صفحة من الحجم العادي، في حين تقع الترجمة في ٦٦ صفحة من القطع المتوسط، ولا تكاد تشمل الصفحة للترجمة نصف عدد كلمات الصفحة الأصلية، كما تحمل عنواناً جليداً أكثر إثارة هو «غرام عذراء»^{٣١}. وتندرج القصة حول أسرة تتكون من الأب، وهو من رجال الدين، وابنتين، وأمه العجوز، وأخ له، عم للفتاتين، ثم عمه لها. أما الزوج فهجرته زوجته تاركة له ابنتين صغيرتين، نزلها عند افتتاح القصة شابتين عائلتين من المدرسة الداخلية إلى منزل الأسرة في بلدة صغيرة تكاد تخلو تماماً من وسائل الترفية.

ويصور لنا لورنس الجو المقبض الذي تعود إليه الفتاتان، في الوقت الذي تتوقان فيه بطبيعة شبابها إلى الحياة المرحبة الملمعة بالنشاط والحب، التي تنعدم في المنزل الذي تربع الجدة على عرشه، ولا يكاد يخلطه بسوى الأب والعم، فإذا زار الفتاتين بعض أصدقائها كان ذلك في مجلس الأسرة، خصوصاً الجدة الكليبة البصر، الضعيفة السمع، التي ترضع في سماع كل كلمة تقال، وتفسر من كل ما يدر، أو ما يمكن أن يفكر فيه هؤلاء الأصدقاء. ويكاد الكره يسود جو الأسرة؛ فالأم لا تكاد تذكر دون إسله إلى اسمها، والعمة التي كرمت حياتها لحكمة الجدة لا تكاد تطيقها، والعم أعزب كالح ليست له اهتمامات تذكر، وحياة الأسرة تدور حولها وحول الأم المسيطرة.

أما العذراء فهي إحدى الفتاتين وأكثرهما حيوية وجمالاً، وأما العجري فهو الشاب الذي تقع في غرامه، والذي ينظرها من فيضان النهر الذي تعيش الأسرة بالقرب منه، ويكاد يقضي على المنزل كما ويفرق أتلقة ويخلص الفتاة بعد أن يهرب العجري - من الشعور باليأس والفراغ الذي كانت تعيشه.

وليس أدل على نجاح هذا القصص المترجم من رواجه الشديد منذ بداية حركة الترجمة إلى الآن، ومن تكرار ظهور ترجمات بعضها في أكثر من سلسلة في فترات متعاقبة، إما بدون تغيير على الإطلاق، وإما بتغيير طفيف، وربما تحت عنوان مختلف. ونذكر على سبيل المثال بعض روايات سهرسيت موم التي ظهرت في طبعات مختلفة تحت عناوين مختلفة، ويصعب القطع بأن الترجمة كانت جديدة في كل مرة^{٣٢}.

وفي هذا الصدد علق أحد النقاد على ما يصيب روائع الرواية من تشويه أثناء الترجمة بقوله إن الرواية بوصفها نوعاً أدبياً تتميز بقدرتها على البقاء والاحتفاظ بجوهرها مهما أصابها من ذلك، على العكس من الشعر أو المسرحية مثلاً. ويعد بنا أن نضيف أن ما يقاوم مثل هذا التشويه هو الرواية التي تنتمي إلى الروائع حقاً، أو الكلاسيكات كما توصف في اللغة الإنجليزية. يبقى أن نضيف أن اختيار روايات بينها للترجمة لبعض السلاسل الشعبية، واعتاد ذلك أساساً على قدرتها على الرواج بسبب القصة المثيرة أو غرابة الأحداث أو الصراحة في معالجة الجنس من ناحية، وبسهولة ترجمتها من ناحية أخرى، لم يؤد إلى استبعاد نماذج من روائع الرواية الإنجليزية تماماً.

فمن الطريف أن روائياً كبيراً من رواد الرواية الحديثة مثل د. ه. لورنس، ظلت بعض رواياته ممنوعة من النشر والتداول بصورة كاملة في إنجلترا ذاتها حتى وقت متأخر، فرواية «عشيق ليدي تشترلي» (١٩٢٨) مثلاً لم تنشر كاملة إلا مع بداية الستينيات، وبعد نجاح شركة بنجوين في استصدار حكم قضائي كان له دور كبير. ومع ذلك وجبت بعض أعماله طردها إلى سلسلتين من السلاسل الشعبية، فقد ترجمت له في ستينيات متتاليتين:

«العذراء والعجري»، في ١٩٤٧ في «روايات الجيب» و«عشيق ليدي تشترلي» في ١٩٤٨ في «روايات رمسيس». ولعلنا نلاحظ إذا استثنينا أن اهتمام لورنس العميق بالجنس بوصفه أحد جوانب الحياة الإنسانية، وأحد العوامل الأساسية في علاقة المرأة والرجل، وما أثير حول تناوله للجنس بشكل أكثر سفوراً مما كان مألوفاً في ذلك الوقت، أي في الثلث الأول من هذا القرن، من ضجيج وسوء فهم، ربما كان الحافز على ذلك، بغض النظر عن المقومات الفنية لرواياته، كأعازات قيمة أدبية كبيرة.

ومن ناحية أخرى فبالرغم مما تعاني منه هاتان الترجماتان من مساوئ وعيوب كثرهما من الترجمات، فإنها تستهان بقدر لا بأس به من الحيوية والصدق في بعض أجزائها على الأقل، مما يثبت قول الناقد الذي استشهدنا به عن قدرة الرواية الجيدة على البقاء ومقاومة الجث والتشويه. ومع ذلك فمحاولات

لواحدة من أشهر روايات الروائي البولندي المولد، البريطاني الجنسية، جوزيف كونراد: *Josef Conrad* . هي: «لورد جيم»: *Lord Jim* .

وقد ترجمها يونس شاهون في جزئين ضمن خطة الألف كتاب، في ترجمة جيدة بوجه عام، تحافظ على الشكل العام للرواية، وعلى واقعية الأسلوب وحيويته إلى حد كبير. ولكن النظرة الفاحصة تكشف عن قدر من عدم الدقة، إلى جانب هذا الميل إلى الاستطراد، كما هو الحال في الفقرة الأولى من الرواية، التي تكشف مضامنها بالنص الأصل عن مدى الإضافات:

يصف كونراد الشخصية الرئيسية - جيم - بما معناه: «وكان أنيقا لا تشوب أناته شائبة، يرتدى الملابس البيضاء اللينة من حلاته إلى قبعة» (٣١).

أما في الترجمة فتحول هذه الجملة إلى: «وكان أنيقا يرتدى الملابس البيضاء الناعمة من رأسه إلى قدميه بما في ذلك قبعة وحذاءه» (٣١).

حيث أضاف المترجم «من رأسه إلى قدميه» دون حاجة إلى ذلك، بينما أهمل ترجمة كلمة «spotless» أي «لا تشوبها شائبة» في وصف أناة جيم، مع أنها لوصف مظهره الذي يتكشف لنا فيها بعد أن له دلالته، والذي يؤيده استخدام الروائي لكلمة أخرى هي كلمة «immaculate» «أقرب ترجمة لها «النقية» وليست «الناعمة». كما يبين ما للكلمة من دلالات حين توصف بها السيدة العذراء في السياق المسيحي مثلا. وعند وصف عمل جيم بأنه «كاتب ماء»، أي مندوب تمتهدي لوازم السفن، يترجم النص الإنجليزي هكذا:

«ولم يكن كاتب الماء في حاجة إلى تأدية امتحان أبداً كان نوعه، ولكن كان لابد له من كفاية وقدرة مع النوع المطلق، يظهرها عمليا كإحتياج الأمر. كان عمله هو الدخول في سفن مع غيره من «كبة الماء» مستعملا الشراع أو البخار أو المحركات - حسب الحالة - ليصل قلهم إلى أي سفينة على وشك أن ترمي مراسيا في الميناء، ثم يهيئ قبطانها بمرحاة، ويقدم له - في تصمم - بطاقة تمتهدي السفن الذين يعمل عندهم».

وعضاة هذه الترجمة بالنص الأصلي (٣١) يتضح أن المترجم قد أضاف جميع التعبيرات التي ميزتها بالحروف السوداء، فقد استخدم كلمة كفاية مرادفا لا داعي له لكلمة «قدرة» أو «مقدرة» في الجملة الأولى، كذلك أضاف «كلما احتاج الأمر»، و «حسب الحالة» مع ما في ذلك من تكرار للمعنى لا يبرره. ثم أضاف «ليصل قلهم» في الجملة الثانية، علما بأن هذا المعنى مضمن في كلمة «ويصل في سياق» معهم. وأشيء نفسه يقال عن «في الميناء» بعد أن «ترعى مراسيا».

ومن الملاحظ أن ما يهم لورنس هنا ليس الحذوثة، بل الحياة العاطفية للفتاتين، خصوصا البطلة. وهو يستخدم الرمز والصورة الفنية، ويغوص إلى النفس لينقل إلينا أحاسيس هذه الفتاة وما تمر به من تجربة تغيرها وتعيد إليها الحياة، تجربة خاصة لا يدرك كلها سواها.

تلك بعض معالم الرواية الأسامية كما أرادها لورنس، وكما نجدها في النص الأصلي بحسمة مفصلة في إيقاع بطيء في بداية القصة، سريع جارف في نصفها الثاني. أما في الترجمة فقد حذف معظم الوصف والتحليل، سواء كان وصف المكان، أو أي منزل الأسرة بقدارته وجوه المتغير، أو الشخصيات وما يدور بداخلها. كما حذف الكثير من التفاصيل الدقيقة التي تكسب الصورة الخيالية المقدمة في الرواية وضوحا وواقعية، وتحذف أيضا معظم الصور الفنية التي تكسبها عمقا ورواء، أو تشرح أو تصاغ صياغة تفصلها، مما لا يقل إضرارا بالأثر المطلوب منها.

وهكذا نرى أن ما يبي من هذا العمل الرائع هو «الحذوثة» أو أحداث قصة الحب. أما دلالات تلك الأحداث - الرمزية في معظم الأحوال - وما يكن وراءها من أحاسيس وصراعات نفسية - وهي ما يهم الروائي هنا أساسا - فتكاد تختفي تماما.

وإذا انتقلنا إلى الترجمات الجادة وجدنا أنها تنجو من المحاولات الترويجية التي أشرنا إليها، وتحاول أن تقدم النص في ترجمة كاملة تشر غالبا ضمن مشروعات منظمة للترجمة، مثل مترجمات دار الكاتب المصري، ولجنة التأليف والنشر، ومشروع الألف كتاب، أو المكتبة العربية، أو في بعض السلاسل الشهيرة مثل روايات الهلال كما أشرنا من قبل.

من أهم ملامح بعض هذه الترجمات أنها تهتم أحيانا بالتقديم للعمل المترجم بتعريف بالمؤلف وأعماله وخصائصها الفنية، وهو أمر مهم وضروري، خصوصا عند اختلاف الثقافات. وقد حققت بعض هذه الترجمات نجاحا كبيرا وازدهرت بقدر لا بأس به من الدقة والأمانة، ومع ذلك فهناك نماذج منها لا تخلو من الأخطاء والعيوب. وبالرغم من التزامها نظريا بتقديم ترجمة كاملة، فكثيرا ما نجد أنها لا تخلو من عمليات الحذف التي تتفاوت بين حذف جملة وحذف كلمة، قد تكون اسم شجرة أو زهرة أو طائر، أو كلمة ربما تندر على المترجم معرفة مقابل لها في اللغة العربية. هذا بالإضافة إلى ما نجده كثيرا من ميل إلى الإضافة والحشو والإطباب، إما على سبيل الشرح أو ليضاح المعنى، على نحو يصفق قرة الأسلوب الأصلي ويفسد رونقه.

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على بعض النماذج القائمة وجدنا مثلا على هذا الميل إلى الإضافة في الترجمة العربية

ومستحاول التمثيل على ذلك باختيار بضع فقرات من :
أولاً : الترجمة العربية الكاملة «للعزراء والعجري» ، وهي
الترجمة الثانية لهذه الرواية القصيرة .
ثانياً : الترجمة الكاملة لـ «أبناء وعشاق» ، وهي الترجمة
الثانية أيضاً ، وقد سبقها ترجمة مختصرة .

ربما يكون من المفيد أن نتذكر أن الرواية بطبيعتها تعتمد على
نوع من الأسلوب الثرى السهل المرن ، المباشر أحياناً ،
الشعري أحياناً أخرى ، الواضح في معظم الأحيان ، الذي
يبدو تلقائياً طبيعياً على أيدي كبار الكتاب بوجه خاص . ونظراً
لأن لغة الكتابة في اللغات الأوروبية أقرب بكثير إلى لغة الحديث
منها في اللغة العربية ، لذا نصح على المترجم أن يختار الأسلوب
ويقلق في نقل المعاني بالأسلوب نفسه المستخدم في الأصل
ما أمكن ذلك . فهمة المترجم في نقل العمل الإبداعي إلى لغة
أخرى هي «نقل المعنى السياقي للأصل بدقة» ، يقدر ما تسمح
به القدرات الدلالية والتكريبية للغة أخرى ، تبعاً للنائد
نايموكوف^(٣٣) . ويضيف نيو مارك إلى البناء وترتيب الكلمات ،
والإيقاع ، والصوت ، جميعاً ، قيمة للمعنى^(٣٤) .

ولما كان الاختلاف بين الإنجليزية واللغة العربية بينا ، فمن
الهم أن يصعب الالتزام بالبناء وترتيب الكلمات والإيقاع
وما أشبه لنقل المعنى بشكل دقيق . ومن هنا فإن على المترجم أن
يختار أقرب التركيب بناء وإيقاعاً إلى الأصل ، كما يختار من
حصيلة اللغوية أكثرها قرباً إلى كليهما .

وهنا تكن الصعوبة ، فمن التادر أن ينجو المترجم إما من
التأنيق المبالغ فيه بحيث يبدو الأسلوب متكلفاً غير تلقائياً نتيجة
لاستخدام تراكييب ألفاظ غير مألوقة ، وإما أن يبالغ في الزكون
إلى السهل البسيط منها ، فيأتي الأسلوب خطايا من الرونق
والرشاقة ، وإما أن يصبح الأسلوب خليطاً غير متجانس من
الأسلوبين معا .

وتقدم ترجمة «العزراء والعجري» الثانية مثالا للاجتهاد
الأول . وبالرغم من أن المترجم التزم بالنص بدرجة تجعل
ترجمته شبه حرفية فإنه لم ينجح تماماً في اختيار الأسلوب الذي
يعكس أسلوب ثورنس المشير بشاعريته وقدرته على نقل
المشاعر والأحاسيس في بساطة وسهولة في وقت معا ، فقد ركن
إلى استخدام ألفاظ غير مألوقة للقارئ الطادي أحياناً ، واضطر
في بعض الأحيان إلى إضافة القوامش لشرح بعض الكلمات ،
واستخدم أحياناً أخرى أسلوباً أكثر ما يكون بعداً عن لغة
الحديث في ترجمة تعبيرات تخص ببساطة لغة الحديث وتلقائيتها
في الأصل .

فهيترجم كلمة «hush» ومعناها «هس» بقوله «فلننجم
الصمت» و «none of his affairs» بقوله : «فلا شأن له بها» .

وعن «الذين يعمل عندهم» ، التي تعهم ضمناً من سياق
الكلام .

وأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الإضافات إنها تضعف
الأسلوب وتفقده مايمتاز به في صورته الأصلية من تركيز
واقصاف في اللفظ .

فلذا أردنا مثالا آخر فهناك تلك الملحمة القصيرة التي يصور لنا
فيها كونراد بطله - أو بطله الساقط على وجه النكة - الذي
أخطأ خطأ فادحاً بوصفه بجاراً حين ترك سفينته يركابها ساحة
الخطر ، فخان الأمانة ، ثم عاش حياته معلباً متخفياً ، يحاول
الهرب من حقيقة فعلته الشنعاء ، يقول الراوي ما معناه :
«وكان يتقهقر بانتظام نحو الشمس المشرقة ، وكانت تلك الحقيقة
تتبعه بشكل عرضي لا مفر منه»^(٣٥) .

أما الترجمة فتقول :

«وكان يتقهقر بانتظام في اتجاه شروق الشمس» وكانت تلك
الحقيقة التي يريد إخفاءها تبته متخلدة شكل حدث عارض من
وحي الصدفة ، ولكنها كانت تلحق به كالكقدر المحتوم الذي
لا فكاك منه»^(٣٦) .

ومن الواضح أن الترجمة تكاد تبلغ ضعف طول النص
الأصلي دون أن يكسب المعنى ، بالإضافة إلى الأثر السلبي لجمال
الأسلوب .

أما من حيث نقل المعنى بدقة وأمانة ، فلدينا في الفقرتين
اللتين أوردناهما مثالان أو ثلاثة أمثلة على ذلك . للثل الأول هو
سوء ترجمة كلمة «immaculate» التي تحمل دلالات لا يمكن
أن يعطها القارئ الإنجليزي بشفافته الغريبة المسيحية ، والتي
يجب أن تقرب إلى القارئ العربي بشكل أو بآخر . وللثل الثاني
يرد في نهاية الفقرة التي تصف عمل متلويب متعهد السفينة أو
«كاتب الماده» ، كما يترجم يونس شاهين التعبير حرفياً ، وكان
من الممكن أن يترجمه بصرف ، إذ إن التعبير غير مألوقة
ولا يحمل دلالة واضحة للقارئ العربي . يقول «ثم يبحي قبطانها
بحرارة» مستخدماً كلمة «بحرارة» لترجمة «cheerily» معينا هي
أقرب إلى «بمروح» أو «بإبهاج» .

قد يتبادر إلى اللهن نتيجة بعض هذه الملاحظات التي
نلبها هنا أننا نؤيد الترجمة الحرفية . والواقع غير ذلك تماماً ،
فالترجمة الجيدة - كما أوضحنا من قبل - هي ترجمة التوصيل
التي تتزعم بليصاك المعنى ولكن دون الإخلال به إضافة أو حذفاً
أو تشويهاً .

أشرنا من قبل إلى أهمية اختيار المترجم للأسلوب أو لمستوى
اللغة في لغة الهدف الذي يقصص مع في لغة الأصل ، وما يجده
المترجم أحياناً من صعوبة في تحقيق ذلك بالدرجة المطلوبة .

أما كيف يعالج مترجمو الرواية الإنجليزية إلى العربية الصور البلاغية ، وكيف يتجاهلون بعض نواحي السرد ووجهة النظر وأزمة الفعل وغيرها من نواحي تقنية الرواية أو لا يتجاهلونها فخرجوا أن نعالجها في جزء من دراسة متكاملة ، نرجو أن تنمها قريبا بإذن الله .

ولعل خير ما نحتم به هنا المقال هو أن نؤكد - أولا - أن ملاحظاتنا هذه لا تقفل من قيمة هذه الترجمات ، فترجمة العمل الأدبي مهمة شاقة وعسيرة ، يستحق منا كل نموذج لها كل التقدير والثناء ؛ وثانيا : أن نتقدم بدعوة إلى إحدى الجامعات أو الهيئات الثقافية لتبني مشروع لترجمة الأعمال الأدبية بأسلوب علمي جاد وفي إطار تخطيط مدرّس ، فترى المكتبة العربية ، وتوفر للدراسات الأدب المقارن بعض المادة اللازمة .

و grey faced بصير - أشبه الوجه - و middleaged woman بكلمة المرأة النصفية (٢٨) .

وأشك أن قارئ الرواية العادي يألف الكلمتين الأخيرتين . ولعل إحدى نتائج عدم التوفيق في اختيار الأسلوب السليم يفقد الترجمة الكثير من روح العمل الأصلي ومعناه بالمعنى الواسع .

أما في « أبناء وعشاق » فيصطنع المترجم - لتقريب بين أسلوب الترجمة وأسلوب الأصل - أسلوبا معظما بألفاظ فصحي ذاعت في الاستخدام العامي ، فلا تتواءم - فيها أنصو - مع الأسلوب الأكثر رصانة والأقرب إلى القصصي الذي يستعمله بشكل أساسي . مثال ذلك أنه يستخدم كلمات مثل : « يا شيخ » و « والله » حيث لا مقابل لها في الأصل ، وأن يقول « بردان » بدلا من « يشعر بالبرودة » مثلا (٢٩) .

المواضع

Nida, E. A., Theory and Practice of Translating, Leiden, Brill,

1964.

Newmark, P. P., Approaches to Translation, Oxford, Pergamon

Press, 1961.

Bib. p. 36.

(١٣)

(١٤) نفس المرجع ص : ٣٧ .

(١٥) أنظر .

Afif El Menoufi, (A Communicative Approach to Translation,)

(Dissertation) Proceedings of the Second National Symposium on Linguistics and English Language Teaching,

CEDLT, Ain Shams, Cairo, 1982, pp: 236-253.

(١٦)

Approaches to Translation, p. 38.

(١٧) المرجع نفسه ص : ٣٩ .

(١٨) أنظر « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية » ، ص : ٧٠٧-٧٠٨ .

(١٩) « عشيق ليلى تشلق »

(٢٠) « فرام علماء » ترجمة محمود سمير ، روايات الجيب ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

(٢١) (He was spodenly neat, appared in immaculate white from shoes to hat) .

to hat) . Lord Jim, London, Penguin Books, 1962, p. 9.

(٢٢) لورد جيم ، ترجمة يونس شاهين ، الألف كتاب ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، الجزء الأول ص : ١٠ .

(٢٣) (A water - clock need not pass an examination in anything under the sun, but he must have ability in the abstract and demonstrate it practically. His work consisted in racing under sail, steam or

oars against other water - clocks for any ship about to anchor, greeting her - captain cheerily, forcing upon him a card - the

business card of the ship - chandler - ...) Lord Jim, p. 9.

(٢٤) (He retreated in good order towards the rising sun, and the fact followed him casually but inevitably) . Lord Jim, p. 10.

(٢٥) لورد جيم ، الجزء الأول ، ص : ٢ .

(٢٦)

Approaches to Translation, p. 11.

(٢٧) المصدر نفسه .

(٢٨) « الممرء والمغبر » ترجمة زلفون العريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٢٩) « أبناء وعشاق » ترجمة شفيق مغاور ، روايات الغلال ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(١) أنظر مثلا : حسين باران وآخرون :

(أ) « الثابت البيولوجي للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ - ١٩٦٧ » ، الجزء المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

(ب) « الثابت البيولوجي للأعمال المترجمة : ١٩٦٨ - ١٩٧٣ » ، الجزء المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

(ج) « دليل المطبوعات المصرية : ١٩٤٠ - ١٩٥٦ » ، إعداد أحمد منصور وآخرون ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ١٩٧٥ .

(٢) أنظر « ليجل يطرى صمدان » الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية : ١٩٤٠ - ١٩٧٣ ، عالم الفكر ، الجزء ١١ ، العدد الثالث ، ١٩٨٠ ، ص : ٤١ - ٨٤ .

(٣) عبد الحسن طه بدر ، تطور الرواية المصرية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ٩١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٥) عبد السيد غريفة النقاش رسالة للحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية في أثر والترستون على جوسقي زيدان .

(٦) أنظر Sharif, Charles Dickens in Arabic, 1912-1970 Beirut Arab Univ, Beirut, 1974.

(٧) تعتمد في هذا الجزء من هذه الدراسة على دراستي التي سبقته الإشارة إليها أعلاه : « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية » ، ١٩٨٠ The English Novel in Arabic Translation: 1940-1973. A Preliminary Bibliography, Qad: Studies in English, Cairo Univ. Press, Vol. II 1978, pp. 50-128.

(٨) أنظر السابق : Nur Shariif

(٩) كانت الرواية تراجم أخرى سابقة لعمد السباحي بعنوان الثورة الفرنسية أو قصة الميتين ، ١٩١٢ .

(١٠) أنظر الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ص : ٧٠ .

(١١) ظهرت ترجمة « مثنى إزموند » المختصرة دون ذكر أسم المؤلف في ١٩١٨ ، وترجمت لجورج إليوت روايتها The Mill and The Flow تحت عنوان ، ماضي والقيضان تأوثر القصص في ١٩٦٧ .

(١٢) أنظر مثلا :

Briggs, R. W., Translation, New York, Gardner Press, 1976;

Bower, R. A., On Translation, New York, Oxford University Press, 1966;

Gatford, J. O., A Linguistic Theory of Translation, New York, Oxford University Press, 1963;

Nida, E. A., Towards a Science of Translation, Leiden, Brill, 1964:

وزارة الثقافة

قطاع المسرح يقدم

الجازية

قرينة شعبية إخراج: جمال الشيخ

المسرح التجوي

سهم وصداة وفانا

يوميات ٦٣٠ مساء الجمعة والأحد مائتين ١١ صباحاً
تأليف وإخراج: محمد شاكر

مسرح الفأهة للفرانس
على مسرح السلام
بالاستديو

المجازيب

تأليف الدكتور محمد عثاني إخراج: محمود الألفي

المسرح الحديث
على مسرح الطلبة
بالعيتة

شباب على طوك

تأليف: إبراهيم الدويقي إخراج: رشاد عثمان

مسرح الشباب

حمام ليلتي صيف

إعداد: د. هيد مرمان إخراج: حسين جعوت

المسرح الكوميدي
على مسرح السلام
بالقصر الصيفي

حمدى أحمد في إزى الصوت

تأليف: أحمد عفيفي إخراج: جلال عبد القادر

المسرح الكوميدي
على مسرح الهام
فاطمة رشدي

بيت الأصوات

تأليف: عاطف القوي إخراج: عبد الوهم الزقاني

المسرح القومي
على مسرح الجمهورية
الكيف الكوا

إخراج: محمد شاكر

تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية

دراسة في تأثير «الصخب والعنف»
على الرواية العربية

صبري حافظ

دار الكثير من الجدل النظري حول أهمية الدراسات الأدبية المقارنة ، وحول مشروعها ومدى انضوائها تحت مظلة النقد الأدبي العامة أو استقلالها عنه، وحققها في تأسيس فرع معرفي خاص هو الأدب المقارن، له مناهجه وطرائقه وأساليب دراسته وبحالاتها . وهو جدل لا تطمح هذه الدراسة إلى ولوج متاهاته الكثيفة ، المتشابكة المقولات ، المكتظة بالتحديدات والتعريفات ، أو حتى في مناقشة بعض مقولاته ومفاهيمه ؛ إذ لا يعنينا في كثير أو قليل أن يقسم النقد الأدبي إلى أقسام متعددة . أو أن يفرغ البعض يرسم حدود فاصلة صارمة بين هذه الأقسام ، ولكن ما يعنينا بالدرجة الأولى هو أن تؤكد أن الدراسات الأدبية المقارنة دراسات نقدية قبل أي شيء آخر ، لن نستطيع أن نسهم في إثراء معرفتنا بالأعمال الأدبية التي تناولها ما لم ننظر على فهم واضح للأدب، ومفهوم مهجى محدد للنقد .

الأحوال استيراد ميثاق أجنبي للعمل الفني بقدر ما تهدف إلى توسيع أفق سياق هذا العمل الخاص وتعميق الوعي به من خلال ما هو مشترك في التجربة الإنسانية ؛ فاستخدام السياق المقارن، كاستخدام العمل نفسه، يستهدف في الدرجة الأولى إرهاب وعينا بالعمل الفني موضوع الدراسة ، وبسياقه على السواء .

ومن هنا فإن الدراسة الأدبية المقارنة ليست إلا أسلوباً تقليدياً ، من أساليب النقد الأدبي المتعددة ، « يمكننا من تحقيق تبصر أعمق بظبيعة ووظيفة الفن الأدبي، حتى نستطيع الوصول إلى معايير جمالية أرحب من تلك التي تبليغها عن طريق المنظور الأحادي »^(١) ، ويثرى بذلك أدواتنا النقدية قدر إغنائها لمعرفتنا بالعمل الأدبي موضوع المقارنة، وبسياق هذا العمل الثقافي

إن الوظيفة الأساسية لأية دراسة أدبية مقارنة هي « أن ترهف وعينا بخصائص العمل الأدبي عن طريق استعمال منجزات ثقافة لغوية أخرى كسياق للإستضاءة ؛ ذلك لأن فكرة أن العمل الأدبي يهينا دلالات أغنى عندما ننضمه بجوار عمل آخر ، بحيث يصبح كل منها أسلوباً من أساليب الحوار مع العمل الآخر والتعليق عليه ، فكرة تعود إلى مدرسة النقد الأدبي الجديد الأمريكية ، وإلى تأكيد إليوت أن المقارنة والتحليل هما أداتا الناقد الأساسيتان^(٢) . فالدراسة الأدبية المقارنة تستهدف في المحل الأول إرهاب وعي القارئ بخصائص العمل الأدبي وإيجازاته الجمالية والمضمونية على السواء . وهي تستخدم منجزات الثقافة الأخرى لتزويد العمل موضوع الدراسة بسياق فني وفكري أرحب وأوسع . وفكرة السياق الثقافي هذه فكرة على درجة كبيرة من الأهمية . وهي لا تعني بأية حال من

وأساليب فاعليتها في العمل الأدبي ، ولكنها تثير أيضاً مجموعة من التساؤلات المهمة حول حركية عملية التأثير ذاتها : لماذا حدثت في هذا الوقت وعبر هذا الكاتب بالذات ؟ هل يكشف حدوثها هذا عن تناظر التجارب الواقعية التي صدرت عنها هذه الأعمال الأدبية ؟ أو بتعبير آخر عن تناظر البنى الحضارية والاجتماعية التي أفرزت المؤثر في ثقافة ما، والتي استجبت فاعليته في الثقافة الأخرى . هل يكشف لنا انتقال التأثير عن أي تغير في الحساسية الأدبية ، أو يرهص بحدوث مثل هذا التغير ؟ .

وتستهدف الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إضاءة جوانب جديدة في العمل موضوع الدراسة ؛ ذلك لأن عملية تبادل المؤثرات الأدبية ليست عملية عشوائية تتم بمحض الصدفة ، ولكنها عملية لها منطقتها الخاص وحتميتها الخاصة وحركيتها المتميزة . وهذا ما ستحاول هذه الدراسة التطبيقية أن تكشف عنه من خلال دراستها لتأثير الكاتب الأمريكي الكبير وليام فوكنر (1897-1962) في الرواية العربية . وهو تأثير تحاول هذه الدراسة البرهنة على وجوده وفاعليته وأهميته ، وتزعم أنه تأثير كبير ومتشعب . لا يمكن الإحاطة بكافة أبعاد وجوانبه في بحث واحد . ومن هنا ستقتصر هذه الدراسة على تناول بعض ملامح تأثير روايته المهمة «الصخب والعنف» على الرواية العربية ، أو بالأحرى على أربع روايات عربية فحسب ؛ لأن تأثير هذه الرواية المهمة على الرواية العربية أفدح من أن تحيط به دراسة واحدة من هذا الحجم . والروايات العربية الأربع التي يمكن أن تتناولها هذه الدراسة هي «ما تبقى لكم» 1966 لفسان كفتاني ، و«ميرامار» 1967 لنجيب محفوظ، و«السفينة» 1970 لجبرا إبراهيم جبرا، و«تحريك القلب» 1982 لعبد جبير .

وستحاول هذه الدراسة أن تبرر - بدءاً - اختيارها لفوكنر من ناحية، ولهذه الروايات الأربع من ناحية أخرى . فويليام فوكنر يعد بحق واحداً من أهم الروائيين في هذا القرن ، ليس فقط لأنه استطاع أن يبدع عالماً فريداً ومتماسكاً ، يصور فيه ملحمة انهيار الجنوب الأمريكي وتفتت قيمه وأخلاقياته ، إزاء زحف القيم التجارية والتغذية المغلوبة الوافدة من الشمال، أو الطالبة من إهاب الطبقات الجديدة التي أخذت تفت في عضد العالم القديم، وتسحب الأرض من تحته ، ولكن - أيضاً - لأنه بلور مجموعة من الإضافات الفنية والأدبية المتميزة ، وأرفع قدرة الرواية كشكل فني في تصوير معاناة الإنسان واستحالة هزيمته وجدانته بالحياة لأنه يجالذ في عزة وكبرياء نادرين . وقد استطاع فوكنر أن يحقق هذا كله من خلال خلقه لهذه المقاطعة الزمنية يوكناباتوفا Yoknapatawpha التي أخذت تتخلق ملامحها الجغرافية والبشرية عبر أربع عشرة رواية، وعبر الكثير من الأفاصيص ، في هذه المقاطعة التي تغطي 24٠٠ ميل

والعناصر الفاعلة فيه . فما لاشك فيه أن المؤثرات واحدة من العناصر المهمة والمترف بها في تكوين العمل الفني الأدبي (٣) ، سواء أكانت هذه المؤثرات من داخل الثقافة أم من خارجها ؛ لأن قضية المؤثرات بممتاحها الشامل والواسع ثابته في رحم أي مفهوم ناضج لطبيعة العملية الإبداعية ، سواء كانت عملية التأثير هذه تتم على المستوى العقلي الواعي أو على المستوى الحدسي اللاواعي ، أو عليها معاً ؛ ذلك لأن هناك مجموعة كبيرة من المؤثرات الفاعلة في عملية الإبداع الأدبي، التي لا يمكن لأي تحليل نقدي للعمل الأدبي أن يلم بها جميعاً .

ومن هنا كان على الدراسة النقدية المقارنة أن تتعامل مع مجموعة محددة من هذه المؤثرات الواعية واللاواعية ، وهي تلك التي يمكن البرهنة عليها بشكل موضوعي . وعلى الناقد - هنا - أن يفرق بين المؤثرات وعناصر التشابه النصية التي لا يمكن إرجاعها إلى أثر خارجي يمكن البرهنة عليه . ولا يعني هذا أن من اليسير التمييز بين الاثنين ؛ فقد يكون هذا التفریق في بعض الحالات من أصعب الأمور ، وخاصة إذا ما نجح الكاتب في استيعاب المؤثر وهضمه داخل العمل الفني ثم تمثله بحيث يصبح جزءاً عضوياً فاعلاً داخل العمل الإبداعي الذي تمثله ، وقسمه من قسرات هذا العمل الخاصة والمميزة ، بصورة تثبت معها صلته بالأصل الذي انحدر منه ، ويكتسب معها بعض السمات الفنية والأسلوبية للكاتب الذي يتناه واستوعبه ضمن أدواته البنائية الخاصة، ووجهه بمسحه الشخصي .

ويجب على الناقد أيضاً أن يتجنب ، في دراسته المؤثرات أثناء عملية التحليل النقدي في أية دراسة مقارنة ، مزاك إغراء النزعة القومية، أو بالأحرى الشوفينية، التي تنزوي من الرغبة في تكوين أرصدة ثقافية لأمته من طريق البرهنة على أن لها أكبر قدر ممكن من التأثير على الأمم الأخرى ، أو حتى البرهنة - وهذا أكثر دهاء وبراعة - على أن أمته قد استوعبت وفهمت الروائع الأجنبية بطريقة أعمق وأشمل من الآخرين (٤) . إن مثل هذه النزعة القومية تؤدي غالباً إلى طرح الموضوعية جانباً ، تاهيك عن أنها تصرف اهتمام الدراسة المقارنة عن هدفها الرئيسي . ومن هنا نجد أن حصيلة التقفية تتسم بالفضالة والتبسيط ، بالرغم من شرف قصدها ، ومن تلهيتها لحجبات أخرى قد لا تقل أهمية عن الإضاءة النقدية للعمل الأدبي ، أو عن بلورة مجموعة من المعايير النقدية والجالية الناضجة .

صحيح أن القيمة الأساسية لمسألة التأثير الأدبي «ليست قيمة جالية ، ولكنها قيمة نفسية ؛ ولذا فإن تقييم التأثير ينطوي على حكم قيمي على وظيفته التكوينية» (٥) . وهي الوظيفة التي تجلب إلى ساحة الدراسة المقارنة قضايا السباق الثقافية والاجتماعية والنفسية من ناحية ، وحركية العملية الإبداعية ذاتها من ناحية أخرى . ومن هنا نجد أن دراسة المؤثرات الأدبية لا نفىء لنا فقط الأبعاد المتعددة للمواضعات والتقاليد الأدبية

بعض أبدأ - مع الأصم - وهو أبدا هنا بكل سيطرته وسطرته .
إن الإنسان لا يفلت من العالم الزماني إلا بالسطحات
الصوقية (١٦) .

ويتفق جان برون مع سارتر في أن الزمن هو موضوع
الرواية الرئيس ، ويرى أن مفهوم فوكر من الزمن في هذه
الرواية ينهض على فكرة سطوة الماضي وسيطرته المطلقة على
الحاضر بالصورة التي لا يشحب معها وجود الحاضر فحسب ،
بل يلوى تماما ويتحول إلى عدم ، إلى لا شيء ، لأن الماضي
وحده هو الحقيقي ، وهو الكائن المستحيل الذي تستمر كينونته
بعد انصرامه وزواله (١٧) . أما إرفينج هاو فانه يرى أن « الصخب
والعنف » رواية اجتماعية تصور تحلل أسرة وتدهور الجنوب
الأمريكي (١٨) . بينما يرى مالكولم كاول أنها رواية نفسية تحاول
تصوير فاعلية العناصر الخفية الفاعلة في اللاشعور الفردي ومن
هنا فإن شخصياتها الأساسية الثلاث ، كويتين ، وجاسون ،
وينجي ، تمثل المفاهيم القرونية الأساسية للاشعور الفردي ،
وهي الأنا العليا ، والأنا ، والهو على الترتيب ، بينما تمثل الأخت
كادى وابنته قوة الشهوة الجنسية التي يسميها فرويد
بالليبيدو (١٩) .

ويرى مايكل ميلجيت أنها رواية تدور « حول الحقيقة الخفية
للمراغة المتعددة الجوهرة والتبنيات ، أو على الأقل ، حول نزعة
الإنسان الداعمة ، والضرورية ربما ، لأن يجلس من الحقيقة شيئا
شخصيا أو ذاتيا . فكل إنسان يستوعب بعض أجزاء الحقيقة ،
ويحسك هذا الجزء كما لو كان هو الحقيقة الكاملة . ووسعنا أن
يحول إلى رؤية شاملة للعالم ، رؤية جامعة مائة بصورة قاطعة ،
وبالتالي رؤية وهمية ومضللة إلى أقصى حد » (٢٠) .

أما إدوموند كولب فانه يحاول إثبات أن محور هذه الرواية
الأساسي هو البرهنة على أن فقدان الحب هو السبب الرئيسي في
تحلل المجتمع الحديث ، وأن كل مظاهر التدهور الأخرى ،
سواء الاجتماعية منها أو الأخلاقية ، ليست إلا أعراضا لهذه العلة
الأساسية المدمرة والتي أجهزت على الجنوب الأمريكي ، والتي
تبتدى في الرواية عبر ذلك الإحساس المرير بالفقدان الذي
يذكرنا « بالأرض اليباب » (لايرت) (٢١) . أما جاري ستون فانه
يرى أنها رواية « تستهدف إثارة نموذج زروبي ، وأنها رواية
تنهض على مجموعة من صور الغياب والفقدان ، وعلى لوحات
تشكيلية وأخطاف من الانفعالات ، تتضارع جميعها في خلق جوهر
نقي مصفى للجمال والكلية » (٢٢) .

كل هذه التفسيرات ، وأقوالا أخرى كثيرة ، تنطوي على
قدر كبير من الإلتفات والصحة . ومع ذلك لا يستطيع أي منا أن
يستغنى عن خصوصية هذه الرواية الثرية ، أو أن يحيط بكل ما تطرحه
من رؤى وقضايا في عمل نقدي واحد . إنها « كمسرحيات
شكسبير العظيمة ، التي تطرح علينا مجموعة كبيرة من

مرجع ، والتي يعيش فيها ٦٢٩٨ نسمة من البيض و ٩٣١٣ من
السود ، والتي يمكن أن نجد خريطة تفصيلية لما في مستقبل روايته
(إيسالوم .. إيسالوم) - في هذه المقاطعة استطاع فوكر
أن يقطر روح الجنوب الأمريكي بالصورة التي جعل منها هذه
المقاطعة الوهمية وعاصمتها الخيالية جيفرسون أكثر حقيقية وثرأ
من الكثير من مقاطعات الجنوب الواقعية . ومن هنا استطاعت
أن تتجاوز بقدرة الفن المبدعة حدود الجنوب لتتضمن التجربة
الأمريكية ، ومن وراثها التجربة الإنسانية كلها ، في عالم ما بين
الحرين العالميتين ، وأن تقدم من خلال معاناة نماذجها المتعددة
التي تجاهد عصابات الاحيار والتحلل رؤية مستبصرة للمصير
الإنساني في هذا الجزء من العالم . وهي رؤية تنطوي على قدر
كبير من المراءة والقناعة ، ولكنها ليست رؤية متشائمة أو سوداوية
لأنها تبرز قدرة الإنسان على التحمل والتضحية ، ومقدرته على
اخترق كل حجب القهر والتدهور ، وتحقيق خلاصه بالحب ،
وبالتضحية . وربما كان هذا الجانب الإيجابي في رؤية فوكر هو
سر حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

وإذا كان فوكر واحداً من أهم روائي هذا القرن ، فإن
رواية « الصخب والعنف » التي كتبت عام ١٩٢٩ تعد هي
الأخرى واحدة من أهم رواياته إن لم تكن أهمها جميعا في نظر
عدد كبير من النقاد (٢٣) . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبارها
وأروع الروايات الأمريكية المعاصرة وأهمها جميعاً (٢٤) ، وأزعم
بأنها واحدة من أبرز الإنجازات الروائية في القرن العشرين (٢٥) .
وهو زعم فيه شيء من الصواب وشيء من المبالغة في الوقت
نفسه . وإذا ما تجاوزنا عما به من المبالغة ، فسجد أن صوابه يرى
من تماسك بناء هذه الرواية الكبيرة وثرأ رؤيتها وجدة أسلوبها
ومخاربتها القلدة في وهي مجموعة متناغمة من الأخوة ، التي تبدو
منولوجياتها وكأنها منولوجيات أغراب لا ألفة بينهم ، ولا حتى معرفة
ولكنها تنطوي جميعا ، على المستوى التحني العميق ، على
وحدة تربط بين هؤلاء الأخوة المتناغرين بحبل سري متين .

وتنطوي رواية « الصخب والعنف » ، مثلها في ذلك مثل
أي عمل أدبي كبير ، على مستويات متعددة من المعنى ، كما أنها
تميز برحابة أفقها بالصورة التي تتكفأ من تدمع أي عدد من
التفسيرات والتأويلات النقدية المتخصصة وتبريرها فيها . وهذا
هو ما حدث بالفعل على امتداد مسيرة النقد الثرية في التعامل
مع هذه الرواية الكبيرة . فها هو جان بول سارتر يفسرها على أنها
رواية ميتافيزيقية تدور حول فكرة الزمن باعتباره فاعلية يفتنق
تحت ضرباتها عالم يموت من الشيخوخة . فزمن فوكر زمن
مشوش ، وإنه ذلك الحاضر الذي يستحيل علينا أن نبر عنه
والذي ينبسج من كل مكان . وتلك الفزوات المفاجئة التي
يقوم بها الماضي ، وذلك النظام الماطق الانفعالي المعارض للنظام
العقل والإرادي .. وتلك الذكريات ، تلك الهواجس المسيطرة
المسوخة المقطعة . وتلك التقلبات القليلة .. إن الماضي لا

العربية ؛ إذ شهد العام الثلثى لوفاته نشر الكثير من المقالات المؤلفة والمترجمة من علمه، وترجمة بعض المقالات الأدبية معه، ونشر روايته الكبيرة «الصحف والعنف» بالعربية أيضا . ثم ما لبثت روايات أخرى أن ترجمت أيضا، مثل «سارتوراس» و«البعض» و«قداس لراهبة» وغيرها .

وإذا ما قارنا فوكتر ببعض معاصريه من الكتاب الأمريكيين مثل أرنست هينجواي أو جون شتاينبيك أو حتى هاوارد فاست وريشارد رايت، نستجد أن أعماله قد عانت من الظلم والإهمال طوال حياته . وهذا لا يعني أنه لم يذكر على الإطلاق بالعربية طوال حياته ؛ فقد ظهرت مقالات متفرقة قليلة عنه في الأربعينيات والخمسينيات ؛ بل إن مقدمة جبرا إبراهيم جبرا الضافية لترجمته العربية لـ «الصحف والعنف» قد ظهرت كمقال في عدد مجلة «الأداب» الخاص بالرواية في يناير ١٩٥٤ .

ولهذا كان وليام فوكتر وأسلوبه المتميز في القص الروائي، واعتاده على النولوج الداخلي للفرد في أعناق شخصياته الممزقة ، نوعا من الاكتشاف الجديد للدوائر الثقافية الغربية في الستينيات ؛ وما أدراك ما الستينيات في العالم العربي ؟! حقبة زاخرة بالمتناقضات ، بالآلام العريضة والإحباطات الكبرى ، بالتفكير والتفويض وقفعة الانهيارات المدوية ، بالإنجازات والنشآت، وترسيخ النظام المركزي القوي، والأب المركزي القوي ، وبالفرام والرفض والاحتجاج وتشقى روح السطح وعدم الرضى بين الشباب ، وسيطرة الإحساس بالضيق والاعتراب وعدم التحقق . فالستينيات ضريح الآمال المحبطة والأحلام الكبيرة التي وثبت قبل أن تتحقق . وهي عقد الاسترابة والخاوف الغامضة ، وارتفاع مقارح التحريم في وجه كل صوت يخرج على نغمة الامتثال القطعي ، وانتشار قضبان الصمت الرتيبة واللامرئية وتغلغلها في أغوار النفوس . وهي زمن الحلم الاشتراكي الكبير، وارتفاع أصوات المجهورين الذين طالما وطئت أصواتهم ، ودبست مصالهم ، ارتفع أصواتهم فحسب ، إذ لم يتحقق شيء كثير من حلمهم المعنى الموعود .

في هذا المناخ الذي تتجاوز فيه المتناقضات وتتصحم فيه الاسترابة ، يخفى الوضع ويتشر الإيهام والغموض ، ويحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تمييزه لاستيعاب هذه الحالة الجديدة . وقد كان اكتشاف رؤى فوكتر وأدواته الفنية في هذه الفترة بالذات من الأمور المهمة . ليس فقط لأنها مكنت الكاتب العربي من استيعاب هذه الفوضى الروحية والحضارية التي دفعت إلى صهرها تلك الكثيرة تناقضات الستينيات وصيوات إنسانها المجهور ، ولكن أيضا لأنها قدمت إليه عالما أدبيا قادرا على سبر أغوار هذا الإحساس للربز بالضيق والفقْدان ضيق لماضي دون تحقق الحلم ، وفقدان الأمان والتحقق .

التفسيرات (١٩٦٥) ، وتستعصي في الوقت نفسه على التحول إلى مجرد تفسير من هذه التفسيرات ، بل تظل دائما ترى من كل محاولة من محاولات تفسيرها ، لقادرة على البوح بما لا يج به من قبل ، وعلى التفاعل مع الكثير من القراءات التقليدية المختلفة .

ومع ذلك لا تلمح هذه الدراسة إلى تقديم تفسير جديد لرواية فوكتر المهمة تلك ، ولا حتى إلى عناية أي من التفسيرات الكثيرة التي طرحها النقاد من قبل ، أو تبني أي من التصورات المختلفة التي قدموها ؛ وإنما تحاول أن تكشف عن أثر هذه الرواية الكبيرة في الرواية العربية . وتحضر تصرف بعض أبعاد هذا الأثر ، وتحديد مجال الدراسة معاً ، الروايات العربية الأربع التي ذكرتها من قبل . وهي روايات لأربعة من كتاب الرواية العربية هم : غسان كنفاني (فلسطين)، ونجيب محفوظ (مصر)، وجبرا إبراهيم جبرا (فلسطين - العراق) وعبد جبير (مصر) ، ينتمون إلى أربعة أجيال مختلفة ، وإلى ثلاثة بلدان عربية . كما أن الروايات نفسها تغطي الفترة الممتدة من ١٩٦٦ إلى ١٩٨٢ .

إذن فهذا الاختيار يستهدف البرهنة على أن تأثير هذه الرواية المهمة ليس وفقا على جيل بعينه من الروائيين العرب، أو حتى على بلد بعينه من بلدان الوطن العربي . وهو تأثير مستمر وفعال ومتنوع، يتميز بالخصوبة والتعدد . كما يستهدف أيضا البرهنة على أن مثل هذه الرواية الكبيرة تثير لدى كتاب مختلفين ، وفي فترات زمنية مختلفة ، استجابات مثالية، تكشف عن رؤية كل كاتب لهذه الرواية ، وتشق بطبيعة فهمها ، وتفسيره لرموزها وعلمها . ولكننا - لاعتبارات عملية خاصة - سنقتصر علمنا المقارن على روايتي نجيب محفوظ وغسان كنفاني ، مؤجلين المعلمين الآخرين إلى دراسة لاحقة .

لقد فهم كل كاتب من هؤلاء الكتاب الأربعة رواية فوكتر «الصحف والعنف» بطريقته الخاصة ، واستجاب لها في عمله الإبداعي إستجابة متفردة فلا يمكن أن نفترض أن هؤلاء الكتاب الأربعة قد تأثروا بنص موضوعي واحد ، وإنما تأثر كل منهم في الواقع بفهمه الخاص لها ، أو بما يمكن تسميته بالقراءة الثانية لهذا النص ، وما تصور كل منهم أنه جوهر هذه الرواية الكبيرة ، وما اختزنه ، ولا أريد أن أقول استوعبته ، ذاكرته الإبداعية من صورها ورموزها وأدواتها الفنية ، إلى الحد الذي يمكنه معه أن يزعم أن هناك أربعة تفسيرات ، وأربع قراءات ، وأربعة نصوص مختلفة، يمارس كل منها فاعليته في رواية من هذه الروايات الأربعة .

ومع أن رواية «الصحف والعنف» ظهرت لأول مرة بالإنجليزية عام ١٩٦٩ فإن ترجمتها العربية التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا - أحد هؤلاء الروائيين الأربعة موضوع هذه الدراسة - لم تظهر إلا في الوجود إلا عام ١٩٦٣ (١٩٦٣) . وقد كانت وفاة وليام فوكتر عام ١٩٦٦ هي التي أثارت الاهتمام بأعماله في

منه ، وبعد مناقشة ضافية عن دوافع استخدامه لحيلة تغيير الحرف الطباعي ومنطقه في ذلك^(٣٦) ، على التخلي عن تلك المسافات البيضاء بين الأسطر والعودة إلى مسألة تغيير الحرف الطباعي .

ولأن جبرا إبراهيم جبرا كان واعيا بهذه المشكلة ، قدم في ترجمته لرواية فوكتر «الصخب والعنف» الحل الذي أصر عليه فوكتر، وهو تغيير الحروف الطباعية للإشارة إلى تغير الصوت أو الزمن الروائي . أما في روايته «السفينة» فإنه لجأ إلى الحل الذي اقترحه واسون ورفضه فوكتر، وهو استعمال المسافات الفاصلة البيضاء للإشارة إلى لحظات التغير في السرد الروائي . أما غسان كنفاني الذي لم يكن في الغالب على دراية بوجود حلين شكيلين لهذه المشكلة ، وإنما تعرف فقط على الجبل الذي ظهر في الترجمة الروبية (لصخب والعنف) ، فقد تبني هذا الحل في روايته ، وتبني أيضا مسألة تقديمه والاعتدال عنه من الرواية الفوكرية أيضا .

وإذا ما تجاوزنا هذه القرائن والتفاصيل ، وانقلنا إلى رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم» ، نجد أن دينها لرواية «الصخب والعنف» دين فادح ، إذ يمكننا اعتبار «ما تبقى لكم» في أحد مستويات التحليل إعادة صياغة لعالم «الصخب والعنف» ورواها ، تبلغ في بعض الأحيان حد الانقياس المباشر أحيانا ، الإيداع أحيانا أخرى ، للقصصين الأولين من «الصخب والعنف» أي قسم بنجي وقسم كويتين . فقد أعاد كنفاني صياغة صور فوكتر وأخيلته ورموزه وشخصياته وأساليبه البناية وموضوعه ، دون أدنى إشارة إلى الأصل الذي سطا عليه ، وحاول من خلال عملية تمويه بارعة أن يطوع كل هذه الأدوات الفوكرية لموضوعه على الحد الذي انطلت معه خلدته الماكرة على معظم الذين تناولوا روايته بالدرس والتحليل فلم يشر أي منهم إلى صلة الرحم التي تربط «ما تبقى لكم» بـ «الصخب والعنف» بأكثر من وشيجة .

وبينها غسان كنفاني في توضيحه التهديدي القصير في مستهل روايته إلى أن أبطال القصة في هذه الرواية ، حامد ومريم ، وذكريا والساحة والصحراء ، لا يتحركون في خطوط متوازية أو متماكسة ، كما سيبدو للوهلة الأولى ، ولكن في خطوط متقاطعة تتنحمر أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين فحسب . وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان ، بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة ، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد .^(٣٧) وهو تنبيه لا يلفت نظرا إلى أبطال الرواية فحسب ، وإنما إلى تقنيته الفنية التي يوشك وصف للكاتب لها أن يكون وصفا تقنيته «الصخب والعنف» وتخطوطها المتقاطعة ، وأزمته وأمكنتها المتداخلة .

لا غرو أن يكون غسان كنفاني ، أكثر الكتاب العرب خبرة بالضياح والفقدان وممارسة لمذاقه ، أول من اكتشف هذا النجم الفني الحصبب واستفاد بإيجازاته الفنية وكشفه المضمونية على السواء . فقد كانت ترجمة «الصخب والعنف» نوعا من الاكتشاف بالنسبة له ، لأنها أتاحت له ، ولغيره من الكتاب العرب فيها بعد ، فرصة مواجهة الكثير من الرؤى والأدوات الفنية التي كانت في حاجة إليها والتي كان عليه مكابدة اكتشافها بنفسه أو بالآخرى إبداعها .

والواقع أن هناك أكثر من دليل على أن الكتاب العرب – باستثناء جبرا إبراهيم جبرا الذي قام بترجمة «الصخب والعنف» إلى العربية – قد قرأوا هذه الرواية المهمة ، لاني أصلها الإنجليزي ، وإنما في ترجمتها العربية . ويضفي هذه الدلائل مباشر وبعبارة الأخر غير مباشر . فقد علم غسان كنفاني على الرواية في إحدى مراجعاته الأسبوعية التي كان يكتبها في جريدة المحرر إبان صدور ترجمتها العربية . أما نجيب محفوظ فإنه أشار في واحد من الأحاديث الأدبية المهمة التي أجريت معه بعد صدورها إلى قراءته لفوكتر^(٣٨) ضمن القراءات المهمة التي أثرت فيه ، بينما لم يشر إلى اسم فوكتر على الإطلاق في حديث مماثل أجرى معه قبل ظهور الترجمة العربية للصخب والعنف بأعوام قلائل^(٣٩) .

وتشير الملاحظة التوضيحية التي يتيها غسان كنفاني في مستهل روايته «ما تبقى لكم» إلى أهمية تغيير حجم الحروف الطباعية لتعين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال في تيار السرد الروائي المستمر إلى صلبها الوثيقة بالملاحظة التهديدية الأولى من ملاحظتي جبرا إبراهيم جبرا في مستهل ترجمته لرواية فوكتر . وكان لجوء جبرا إلى تغيير حجم الحروف الطباعي هو ترجمته ، أو بالأحرى حله العملي ، لعملية الانتقال من الحرف العادي إلى الحرف المائل italics في الأصل الإنجليزي ثم العودة إلى الحرف العادي .. وهلم جرا . بل إن إشارة غسان كنفاني في نهاية توضيحه إلى أن «تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أن مثل هذا العمل هو شيء لا فر منه» توشك أن تكون إشارة واضحة إلى «الصخب والعنف» التي تكاد أن تكون العمل الوحيد الذي استخدم هذا الحل الشكلي ليسر على القارئ ملاحظة عالم يختلط فيه الزمان والمكان بشكل يصعب معه متابعة السرد الروائي بوضوح .

ومن الجدير بالذكر هنا أن جبرا إبراهيم جبرا الذي كان على علم بتاريخ «الصخب والعنف» النصي ، والذي لا بد أنه قد اطلع على الخلاف الذي نشب بين فوكتر ووكيله الأدبي بن واسون Ben Wasson حول استخدام الحرف المائل ، حينما استبدل واسون باطرف المائل وضع مسافات بين الأسطر تنمنا بتغير الزمن أو الصوت الروائي . وهو تغيير رفضه فوكتر وأصر بدلا

لقد بقي حامد معلقا على صليبها المفتوح في نهاية الرواية وأما هي فقد بدت وتحت الكيان المسطحة التي لا نهاية لها أشد صمتا وانظارا (٣٧). لا تقدم الخلاص ولا تملك أن تكشف له عن حقيقة ما يدور في الواقع الذي حجبه عن البطل أو حجبت البطل عنه ، الذي أخذ يبحث لنفسه عن طريق خلاصه من خلال فعل مريم الذي يفشل عن حامد العار وبعث سلبية في الوقت نفسه .

ويبقى حامد في نهاية الرواية غارقا في أحضان الصحراء التي تحميه وتهدئه في الوقت نفسه ، يبقى مع الجندي الإسرائيلي ، مع اللوز ، مع تلك السمكة التي لم يستطع أحد أن يصيدها طوال خمسة وعشرين عاما في رواية فوكتر ، والتي لم يستطع أحد أيضا أن يظفر بالجائزة القيمة التي وعد بها من يصيدها . وإذا كان من المنطقي أن تثير الجائزة أحلام الكثيرين ، فإن جائزة حامد ، هي بالأحرى خلاصه الذي لن يتحقق إلا بعبور الصحراء ، عبر مطورها الحطير الذي سيؤهله للحصول على الجائزة . لكن ترى هل من الممكن أن ينجح حامد في الفوز بجائزته ، بخلاصه ؟ إن الرواية تنفي هذا الاحتمال برغم شرك النهاية المفتوحة ، وذلك لأنها تضع أملها لا في حامد الملحق على صليب الزمن في البرية ، وإنما في حامد الجديد الذي سيولد من فعل مريم ، من أصلاب الجبن والعجز والقرود على الحياة .

وإذا انتقلنا الآن إلى الساعة ، أو الزمن ، متجنب أنها رمز أساسي في رواية فوكتر ، إلى حد أن كلا من سارتر وبيون يتحيران الزمن هو الموضوع الأساسي في (الصخب والعنف) . وفي قسم كويتين ، وهو القسم الذي تأثر به كنفاني أكثر من غيره من أقسام رواية فوكتر ، يقوم صوت الساعة المصحح بدور علامات الترميم التي تعطي الأحداث المعنى والسياق ، إذ يمسد تدفق الزمن ولا معنى محاولة الإنسان للسيطرة عليه أو التحكم فيه ، أو حتى استعجاب منطق البالغ التعقيد .

والساعة رمز جوهري مهم في رواية فوكتر ، تنبئ عليه كل رؤى قسم كويتين الأساسية . ومن هنا فإن قسم كويتين يبدأ بتقديمها في طقس يربطها بالطبيعة والتاريخ معا :

«عندما سقط ظل عارضة الشباك على الستائر كانت الساعة ما بين السابعة والثامنة . لقد أفتت إذن في الوقت المطلوب ثانية ، وأنا أسمع الساعة . كانت تلك ساعة جدى . وعندما أهدأني لياها أي قال : كويتين ١ ، إلى أعطيك ضريح الآمال والوحيات كلها .. إلى أعطيك زيناها لا لكي تذكر الزمن ، بل لكي تتساه بين أوتة وأخرى . فلا تتفق كل ما لديك من طاقة حاولا أن تقهر الزمن ، لأنه ما من معركة رخصها أحد . قال أبي . بل ما من معركة حارب فيها أحد ؟ فاليدان لا يكشف للرمه إلا عن حقيقته وأيسه . وما النصر إلا وهم من أوهام الفلاسفة والجائنين . (٣٨) »

وإذا ما تناولنا شخصيات الرواية الخمس بترتيب معكوس متجنب أن الصعراء هي صياغة كنفاني لرمز الماء في قسم كويتين من رواية فوكتر . فالأاء يمثل بالنسبة لكويتين ، اللوز يتنح بالاء في نهاية هذا القسم ، البراءة والثقاء والمندوه والسكينة ، أو بالأحرى الموت . ويمثل أيضا الحطير والغواية والامتلاء بالأسرار ، بسمكة التي لا تصاد أبدا ولقد مضى عليهم وهم يحاولون صيد هذه السمكة خمس وعشرون سنة (٣٩) ويهدونه الذي لا يكشف عن دخيله مها أصنى إليه كويتين ، وجلست هناك .. مصفيا إلى الماء غير مفكر بشي (٣٨). فالأاء لا يفنى بسره أبدا ، إنه يطرد الآخرين في أحافه المنفرة مع هذه الأسرار ويشملهم بالمندوه والسكينة ، ويحولهم إلى قرين لصفته البيضاء فلا يفكرون بشي سواه !

ولوشك الصعراء أن تمثل هذا كله بالنسبة لحامد «وفجأة جاءت الصعراء .. ظهروا ينتفض على امتداد البصر غامضا وربما وألفيا في وقت واحد ... واسعة وخامضة ، ولكنها أكبر من أن يهبها أو يكرهها . لم تكن صامتة تماما . وقد أحس بها جسدا هائلا ينتفض بصوت مسجوع (٣٩) . إذن فالصعراء بالنسبة لحامد تمثل الخلاص والحطير ممأ . إنها رمز النقاء والزحابة والسكينة أيضا ، وهي - أيضا - ليست صامتة ، ولكنه ما إن يصفى إليها حتى يبدد زمنه في الإصغاء دونما طائل كما فعل كويتين ، ويبدد قدرته على التفكير أيضا .. بل إنها تلهو في بعض اللحظات وقد اكتست باستعارات مائية :

وأمامه على مبد البصر نفس جسد الصعراء ، فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها ... مستشعرا ذلك الإحساس الذي كان يملؤه دائما حين كان يأتي بنفسه في أحضان الموج ، قريبا وضخا ويبتدل في صلابه لا تصدق ولكنه مجلوه ، أيضا ، بالعجز الملهي الكامل (٣٩). إنها لا تلهو متشعبة بهذه الصور المائية فحسب ، ولكنها تأتي أيضا بعد مواجهة العجز والإحباط ، بعد فشل كويتين في مواجهة دائن لئز الذي لوث شرف أخيه ، وبعد فشل حامد في مواجهة لكريا الذي لوث شرف أخيه مريم - تأكي فحسب - بقدرتها المطهرة - عن البطل هذه الإهانة ، وتربل معها صورة الواقع الذي يفتن في رجاتها القادرة على ابتلاع كل شي . فهذه البرية القرامية الأطراف هي التفضي الكامل للعالم للقدار الجرب منه البطل، والذي لا يستطيع أن يوطن نفسه على التبول بمواضعاته الشائنة . وهي برية غير قادرة على تقديم الغفران أو خلق البدائل أو إعادة العالم المطلوب إلى وضعه الصحيح . إنها قادرة - فقط - على إزالة الواقع من أمام عيني البطل ، لا بتدمير هذا الواقع وإنما بإفراق البطل في طوايا حياتها المقادعة .

صحيح أن الصعراء لم تقتل حامدا كما استلقت المياه حياة كويتين ، ولكنها لم تنبه الحياة أيضا ولا لفتت له الخلاص .

عادة بمصائر البشر، وأن يجعل الساعة ضريح الآمال والريقات البشرية، كما يقول فوكنر من خلال تأسيس علاقة مفتعلة وقسرية بين ساعة الحائط القديمة المعلقة في الدار وبين الماضي، ومن خلال تقديمها إلى الشاهد بصورة فيها بعض الإيثار والإعزاز:

«كان يجعلها بذراعيه، وكانت.. قليلة جداً.. تشبه نعشا صغيراً.. كان السيار مشياً مباشرة أمام سريره فعلقها.. وأخذ يحركها بيده وكأنه يصوبها تصويراً. وفي اللحظة التالية بدأت تنق، ولاحظنا معاً أن دقائقها الملعنة تشبه صوت محرك مفرد...»

— بكم اشتريتها؟

— لم اشتريها، سرقها!

وبعد ذلك اليوم وهي معلقة هناك تنق خطواتها الفاردة كصوت محرك مفرد بلا توقف. (٢٩)

ومن خلال محاولة الربط بين بتدوينا المتحرك وبين الحركة البندولية للراغ الأب الذي حمل إلى البيت مفرجاً بملأه، والذي أدى مصرعه إلى إفقاد الأسرة الأمن وإلى تشتتها وضبابها.. من خلال هذا كله يحاول كنفاني أن يكسب ساعة بعض الملالات الرمزية حتى يشق إحكامها المستمر في الحدث بدلالات عدة. وقد نجح كنفاني إلى حد ما في أن يحول الساعة إلى قوة فاعلة في نهاية روايته، حيث تلعب دقائقها للملاحاة دوراً واضحاً في تعميق التناقض بين ما يجري داخل مريم، وما يحدث لحامد من ناحية، ولستجابة زكريا لهذا كله من ناحية أخرى، وفي تحقيق الفعل الذي ظن أن أراد البطل اجتراحه، غير أن مريم هي التي فعلته نهاية عنه: فعل القتل، قتل زكريا.

وزكريا هو أقل شخصيات «ما تبقى لكم» أهمية، وأقلها إثارة للاهتمام. وهو في الوقت نفسه النسخة الكنفانية من شخصية جاسون في رواية «الصبح والعنف»، والذي يجسد صورة الإنسان في أسوأ درجاته. إنه لا يعاياً بشيء، ولا يتم بغير المظاهر الخارجية، ويعمل كل شيء إلى قيمته المادية الضمنية. وزكريا، «جاسون»، جاهل، أناني، قفل، يحتل حقله بالآراء والأحكام الجاهزة. وهو يختلف عن الآخرين في أنه يحاول أن يقطع صلته بالماضي، بأن يعيش الحاضر بطريقة فيها الكثير من اليرجانية وضيق الأفق.

وزكريا هو للشخص الذي يلوث شرف حامد، غير أن علاقته بحامد تطوّر على عناصر تماثل علاقة كويتين بدلتون إيزر الذي تلم شرف أخته، وعناصر تضاد مع هذه العلاقة في الوقت نفسه. إن حامداً يريد أن يقتل زكريا كما أراد كويتين أن يقتل دلتون إيزر، ويفشل في تحقيق ذلك كما فشل كويتين. غير أن فشله لا يعود إلى شجاعته، كما هي الحال مع دلتون إيزر في «الصبح والعنف»، ولكن على العكس بسبب ضخته

منذ البداية يربط فوكنر بين الزمن الطبيعي الذي تجسده الساعة الشمسية بسقوط ظل عارضة الشباك على المستأثر، وبين الزمن الحسائي الذي تحتله الساعة. ثم يجعل من أعداد الساعة إلى البطل عملاً من أعمال التوثيق الطقسية للصحية بالوصايا والتواريخ وحكم الأقدمين. وهو يقدمها له مع أنها «ولن تتسجم مع حاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت وحاجات جدك أو أبيه» (٣٠). إنها ككل الموارد، «صب» قبل أن تكون أي شيء آخر. وتتجلى أهميتها الرمزية من خلال وظيفتها المعكوسة «إلى أعطيك إياها لا لتذكر الزمن بل لكي تنساه». إنها أداة لقياس الوقت تطمح إلى إلغاء المادة التي تقيسها. وحينما تفشل هذه الساعة في إلقاء الزمن، يعتمد كويتين على تشويها دون أن ينتج كلية في إيقاف دقائقها للملاحاة العتيدة الاستبدادية التي تطارده طوال يومه الأخير في هذه الحياة. فكل دقة من هذه الدقائق الاحتياطية العتيدة تقربه من تلك النهاية المنطقية الحتمية لكل الحيوانات ولكل الصبوات والحيوات البشرية: للوت.

هذه الدلالة الفوكنرية للزمن هي ما يرمز إليه الزمن في «ما تبقى لكم» أيضاً. فالبطل يصارع الزمن ويعاني من طاقته التحككية الاحتياطية التي لا تلبث به ولا تهتم بمكائده. إنه يحاول أن يتخلص من الساعة مثل كويتين فيلتي حامل ساعة في الصحراء، ولكنه لا يستطيع أن يهرب من فلك الزمن الذي يتليس الطبيعة ذاتها، ويعان من زحفه للتواصل الوثيد عبر تبدلاتها. فكل شيء حوله حتى في هذه الصحراء القاحلة يذكره بالزمن. وتووب أشعة الضوء من حركة عقارب الساعة الاحتياطية في تذكير البطل كل لحظة بوقوعه في أنشغولة الزمن التي لا فكاك منها.

وكما فعل فوكنر في «الصبح والعنف» يضع غسان كنفاني زمن الساعة الطبيعي العنصري في مواجهة الزمن الفردي الذاتي النسي، الذي لا يقبل تسفاه واحتياطية عن الزمن الطبيعي. ومن خلال الجدل الثوري بين هذين الزمنين تهبس الدلالات الرمزية والقيمة المنعوية للزمن في كلتا الروايتين. فالزمن في كل منهما قيمة مدسرة فاعلة لا يفتل شيء من معيها القاسي الذي لا يرحم. فزواء الزمن ليس ثمة خلود ولا قيم مثالية باقية، كل شيء في الحياة عرضة لقوة الزمن المدمرة «كل شيء» - الرجال وأحلامهم، ومثالياتهم تتآكل جميعاً بفعل دقائق هذه التروس الرتيبة للملاحاة. ومع ذلك، أو بالزمن من ذلك يفسح غسان كنفاني يطله في مواجهة قوة الزمن التي لا تقهر. يتحللها ويغفل في النهاية معلقاً على صليها الأبدى.

ويحاول كنفاني أن يرتفع بعنصر الزمن في روايته إلى مستوى رمزي. إنه يبتني إلى أن الساعة هي أحد أبطال روايته الخمسة. ويحاول أن يضع مصير بطله في أيدي هذا الزمن الذي لا يعا

آخر. وعول حياتها الجنسية إلى حالة بيرونية من الخطيئة الأخلاقية. ولأنه يتوق إلى البرعنة على خطر آراء أبيه بهذا الصدد، فإنه يتشبث بالأسس الأخلاقية للخرافة الجنوبية، تلك التي تقول إنه إذا أخطأت امرأة فلا بد أن يكون ذلك بسبب أن الرجل كان أقوى منها وأجبرها على ذلك. ومن هنا فإنه كأخ وفي لابد أن يتأثر لشرفه المظلم ويؤاد بقتل من لوث شرفه.

غير أن كويتين بيوه بالفشل حينما يخرج هاتجا لمواجهة الدلتون لئلا والانتقام منه لشرفه المهين. ذلك لأنه يجد في الدلتون صورة لرويته الفخوذية أو المثالية عن ذاته كما يريد أن تكون إنه هادئ، شجاع، عاقل، دمث، رابط الجأش، شفيق، قوى. ومن هنا لا يستطيع كويتين الحقيقي أن يرتفع إلى مستوى كويتين المثال، ويعود بالفشل من هذه المواجهة، طالبا من أخته أن تقر بأنه هو الذي ارتكب معها جريمة الزنا بالمهاجم، تلك الأسطورة البيرونية التي تؤكد لنا أنه ما عشق جسد أخته قط، بل عشق فكرة ما عن شرف آل كومبسون، وهو الشرف المحمول مقلدا وموئعا على غشاء بكارها الرقيق الدقيق، كمن يريد أن يوازن مصبرا للكرة الأرضية الشاسعة على أنف قمة مدربة، وهو الذي ما عشق فكرة الزنا بالاخت، فلذلك أمر لا يقره أبدا، بل تتشوق فكرة مسيحية عن العقاب الأبدي لكل هذه الخطيئة. وبذلك يستطيع هو نفسه، عوضا عن الله، أن يقحم نفسه وأخته في الجحيم، فيحرمها هناك إلى الأبد ويقيها سليمة إلى الأبد، وسط التزيان الأزلي^{٣٣} من هذا نرى أن مأساة كويتين تكمن في أنه يريد أن يتحدى الزمن وأن يزيحه، وفي أنه يرى الكلمات بوصفها قادرة على خلق الأفعال وليست مقلدة لها أو معبرة عنها. وحينما تفشل الكلمات في أن تتحول إلى أفعال يزداد إحساسه باللامعنى ويتحدر.

وصورة كادى التي تطل علينا من منولوج كويتين هي المصدر الذي انبثقت منه صورة مريم في رواية غسان كنفاني، فقد أصبحت مريم، وخاصة بعد ضياع الأم، مركز عالم حامد، وهو يحس، كإحساس كويتين إزاء أخته، بالمسئولية عنها والعجز عن الاضطلاع بهذه المسئولية معا. ولأنها مركز عالم، فإن سقوطها يكتب بالنسبة له معنى دراميا حاداً. ويكتف كنفاني من درامية السقوط عندما يربطه بتركيا، الشخص الذي يحترقه، وإحسان الذي أغلق أمامه طريق التحقق، طريق الانتقام للأب الذي أدى غيابه إلى تدهور العالم وتحله. ومن هنا يصبح السقوط مأساويا ومضاعفا، ويبرز هذا السقوط على كل ما يقى من استقرار أو منطق في عالم حاكمه ويؤدغه إلى حوض غبار الصحراء، حله يسترجع مريم المفقودة.. مريم الأم، مريم الأخرى على الجانب الآخر من هذا المظهر الصحراوي الذي ظللنا التهم العشرات:.. عليه أن يغير هذه الصحراء قبل طلوع

ودونته. فتركيا هو التقيض الكامل لدالتون إيزر. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التأثير يغير من نفسه من خلال التناقض الكامل بقدر ما يسفر عن نفسه عبر التماثل أو التطابق الكامل. فدالتون هادئ شجاع قوى ورحيم، أما تركيا فإنه عصبي مهزوز جبان ضعيف وشرير. إنه أقرب إلى جاسوس منه إلى دالتون إيزر. غير أنه يشبه دالتون إيزر في أن الكاتب لا يعطيه دوراً في عملية القصة، فلا يوجد صوت رواقي له، ولا تروى أى من الأحداث من وجهة نظره، ولا نسمع شيئا على لسانه مباشرة، اللهم إلا مآثره الشخصية الأساسية اللتان تتماثلان معه، واللذان تقدمان من وجهة نظرها ما يدور أمامنا من وقائع وأحداث، وليس لتركيا منولوج خاص به، إنا لا نسمعه، وإن كنا نسمع عنه.

أما إذا انتقلنا إلى مريم، فإننا نجد أننا إزاء الشخصية الأساسية في كلتا الروايتين. مريم هي النسخة الكفانية من كادى في «الصخب والعنف». ومع أن كادى لا تظهر كثيرا على مسرح الأحداث في رواية فوكتر إلا أنها المهور الذي يدور حوله عالمنا بنجي وكويتين. والواقع أن كادى الغائبة تلعب الدور الرئيسى في كلا العالمين، لأنه ما إن يغيب المهور حتى يتأني العالم من التصديق. وفي رواية فوكتر لا نتعرف على كادى واحدة وإنما على اثنين، أو بالأحرى على صورتين متباينتين لشخصيتها. فكادى التي يقدمها لنا بنجي تختلف عن تلك التي تطل علينا من منولوج كويتين، إذ يمثل فقدان بنجي لكادى فقدانه للأمر الحقيقية الوحيدة التي عرفها، لأن كادى قد قامت له بدور الأم، عندما أخذت على عاتقها الاضطلاع بالواجبات الأمومية التي تخلت عنها أمه الحقيقية السيدة كمبسون. ويكمل فقدان كادى أيضا بالنسبة له فقدان المرحى، أو على الأقل يرتبط به.

وقد فصل غسان كنفاني صورتى كادى في روايته، فقامت الأم الغائبة بدور كادى التي يقدمها لنا بنجي، لأن غيابه يمثل بالنسبة لحامد ما يمثل غياب كادى لبنجي. لقد أخذت معها عندما اختفت كل القيم والمبادئ الجميلة في عالمه. أخذت معها الإحساس بأن العالم مرتب ومنظم ومنطقي، وأخفى معها الإحساس بالانتماء مع العالم والأمن فيه، وتركته وحيدا بلا سند ولا صدر يمنحه الحب وإحسان. ومن هنا فإنه يردد شيئا شبيهاً بصرخات بنجي كلما اصطدم بجدار العالم الأهم، وكانت أمك هنا! هذه الصرخة المتتاحة التي تعبر عن إنصاسه بالضياح، وعن أن العالم قد خلق عنه عندما حرّم من أمه. وكما يرتبط غياب كادى بضياح المرحى في «الصخب والعنف» يرتبط غياب الأم في «ما تبقى لكم» بضياح الوطن، بضياح فلسطين.

أما بالنسبة لكويتين فإن كادى تمثل شيئا آخر. إنها لا تمثل الأم بل الحبيبة المفضلة والمستحبة معا. ولذلك فإنه لا يستطيع أن يفهم أو يفهم مسألة أن تغطي نفسها، راضية، لرجل.

معنى الحاضر في تكثيف عجز البطل وتعميق إحساسه بالعجز والإحباط . إنه ، ككويتيين تماماً ، يحاول أن يعبر عن إحباطات الزمن والتغير والتحلل التي لا تستطيع أن تتعافى إلا أن تعيشها وتقلب على تيران الخبرة الحسية بها .

وهذا التناقض بين القدرة على التعبير عن شيء والاكتواء بيران معيشته ومعاناته يرتبط بتناقض جوهري آخر في منولوج كويتيين ، وهو التناقض المحدث بين الواقع من حوله والعالم المثالي الذي مضى والذي يريد البطل استرجاعه ، التناقض بين الجوهر الدائم والعرض الوقي التغير . غير أن أسلوب تيار الوعي الذي يستعمله كل من فوكسر وكفاني يخلط المثالي بالواقعي ، والحق بالخلي ، بطريقة تروى باستحالة تمايشها أو تساقطها مما ، وتضاعف العيب الملقى على كاهل الشخصية : عيب إيقاف الزمن واستعادة الماضي الفردوسي المفقود . ويحاول حامد أن يحقق هذه المهمة المستعيلة ، لكن الرواية تنتهي به وهو يواجه المدو في تيه الصحراء ، معه سكين ، ولكنه لا يستطيع أن يقتل بها الجندي الذي وقع في قبضته ، لأنه العدو وضمان الأمن أو البقاء في الوقت نفسه . وهذه هي مفارقة النهاية الدائبة . وحامد على وعي شديد بهذه المفارقة ، ويخطو ورسمه وخرج مركزه ، ولكنه في الوقت نفسه عاجز عن قتل الجندي ، إذ يبدو أنه يعاني ، مثل كويتيين ، من زعرة عاطفية مثبثة ومحطة .

لكن حامد يختلف عن كويتيين الذي لا يتجسد عالمه المثالي في صور موضوعية مجسدة ، والذي يصارع لخلق أوليستيدي صورة هذا العالم المثالي الذي يؤرقه الاضطرار إليه . لأن عالم حامد المثالي عالم حسي ملموس كجراحه الحقيقية . إنه عالم يمد جذوره في الماضي المفقود الذي تتوارد نداه المأساوية الممزقة على وعيه ، وفي فلسطين الضائعة التي يرتبط بصور طفلية فيها قدر كبير من البراءة والنقاء والسذاجة مما . غير أن حامد يتفق مع كويتيين في الوعي بأن هذا العالم المثالي لا يمكن أن يتحقق في الواقع الموهوب المحيط به ، وبأن كل الدلائل الواقعية تشير إلى أنه عالم محكوم عليه بالفناء الأبدي ، أو على الأقل تضعف باستمرار أي أمل في تحقيق هذا المثال على الأرض ؛ لأنه ما إن تتخلق أجنة هذا العالم المثالي حتى يجهز عليها الواقع ويدمرها .

ويدفع هذا الوعي المأساوي كلا من حامد ، وكويتيين من قبله ، إلى العانة بما يسميه سارتر بالقلق الوجودي : حيناً يعاني الإنسان إلى حد اليأس دون أن يستطيع الانتعاش أو العثور على رؤية تنقذ على العالم من حوله المني . صحيح أن حالة القلق الوجودي تبدو أكثر عمقا وإقناعا عند فوكسر ، إلا أننا نفلس بعض سياتها عند كفاني يرغم أن حداثة بطله وضحالة نقاذة تجعلنا نشعر بأننا أمام شاب لم ينضج عقليا بعد ، مقلد برؤية فاجعة وحسن بنزي بضرورة الانسجام لأبيه ، ولكنه عاجز عن تحقيق هذا الانسجام أو فلسفة تلك الرؤية .

الشمس ، ومن هنا تتوتر أحداث الرواية كلها في قبضة الزمن العاتية .

وعندما نخطئ مريم ، أو تسقط ، يتقدم زكريا الزواج منها قبل أن يسفر جين الخطيئة عن نفسه . وزواجه منها يجلب إلى شخصيته بعض ملامح زوج كادي : هربرت هيد . الذي نجد أن مقابله مع كويتيين كانت المصدر الذي استلهم منه كفاني ذلك اللقاء المرير بين حامد وزكريا . وقد طلبت السيدة كوميسون (الأم) من هيد أن يعتبر كويتيين أخاه الأصغر . أما زكريا فإنه يدعو حامد بـ «الصغير» بأسلوب لا يخلو من زراية واستهزاء .

وهناك تجاور واضح في منولوج كويتيين بين صور الزواج والموت خلال رحلته ، أو بالأحرى جنازته الطقسية عبر المدينة في أتعز أيام حياته ، يوم أداته مونولوجه . وهذا التجاور تابع من حقيقة أن زواج أخيه كادي يسبب موته ويستحضر جنازته . أما في «ما تبقى لكم» التي استبدلت بموت كويتيين هروب حامد ، فإن هذا التجاور يتحول إلى تجاور لصور الزواج والترحول ، أو صور الزواج والحرب من بيران حرب ١٩٤٨ . وهو نزوح يعتبر بالنسبة للرواية نوعاً من الموت، ومصدراً لكل الشرور التي عانى منها حامد وقاسمت منها أخيه . ومع أن ذكرياتها من فلسطين الضائعة قليلة للغاية ، فإن فلسطين المفقودة تحول بسر ضياعها ذاته إلى فردوس مفقود . وحامد هو أكثر الشخصيات معاناة من هذا فقدان .

وحامد هو النسخة الكفانية من كويتيين ، وهي نسخة تؤسس علاقتها بالأصل عن طريق التناقض والتناقض على السواء . فإذا كان هناك في أعماق كويتيين إحساس عميق بجمية الأمل والأسى ؛ لأنه أخفق في أن يعرف أباه جيدا ، أو أن يقيم معه علاقة حقيقية وطيدة ؛ فإن هذا الإحساس نفسه يلوب في وجدان حامد الذي يتأذى على ذهاب أبيه قبل أن تتوطد علاقته به . ذهب وذهبت معه كل أحاسيس الأمن والاستقرار . ذهب فانهار محور العالم وضاع منه المعنى . والأهم من هذا كله أنه ذهب دون أن يتعرف عليه حقاً ، فوضع بلعابه الدامي هذا على كاهل حامد عيب الانتقام له وعيب التهور بمسئوليته في الوقت نفسه .

ويحاول حامد ، كما فعل كويتيين تماماً ، أن يوقف تدفق الزمن حتى يستطيع استيعاب فوضى العالم الذي غاب عنه الأب أو تحمل فيه عن مسئولياته للآين ، دون أن يؤهله للاضطلاع بهذه المسئوليات الجسام . غير أن الزمن لا يمكن أن يتوقف عن التدفق ، ومن هنا لا يجد مناصاً من الاعتراف بأن العالم الوحيد الذي له معنى قد مضى إلى غير رجعة ، وأن الماضي هو القيمة وهو الاستحالة معاً ، وليس بالإمكان استرجاع هذا الماضي الذي انصرم . وساهم الوعي باستحالة استرجاع الماضي ولا

الفريدة في إدماج الأشياء المذكورة في قلب الواقع المعيش، وفي زرع الماضي في تربة الحاضر، وأهم من هذا كله في تبنى السرد الروائي ذي الصورت الأحادي تحت قناع الحيلة السردية التي ترحي بتعدد الأصوات. وهناك أيضاً هذا التشابه أو بالأحرى التطابق بين المشهد الافتراضي في «ما تبقى لكم» ومستل تولوج كويتين في «الصخب والعنف». والوظيفة المتأصلة لسلسلة عذرية حامد وعذرية كويتين، أو للرموز الثانوية في العمليتين، كرمز السكين أو رمز النار. وهي كلها أمور تؤكد فداحة دين كنفاني لرواية فوكر. ولا أريد هنا أن أمتثل لإغراءات تفصيل القول فيها، لأنني أريد أن أنتقل إلى الرواية التالية.

إذا انتقلنا إلى رواية نجيب محفوظ «ميرامار» سنجد أنفسنا يلازمه رواي آخر ترمساً وخيرة، وأشد اقتداراً على استيعاب التأثر وهضمه وتمثله. ومع أن تأثره برواية فوكر «الصخب والعنف» لا يقل قوة عن تأثر كنفاني به، إلا أنه أقل وضوحاً وأكثر دهاء ولا مباشرة، لأن قوته على الاستيعاب والأخذ عن فوكر وتمثله أكبر بكثير، ولأنه استطاع أن يكسوما نقله عنه بغلابة كثيفة من الألفاظ المحفوظة المتميزة، إلى الدرجة التي تدفع البعض إلى تصور أننا لسنا هنا يلازم عملية تأثر أدبي، وإنما يلازم عملية تناظر في التجارب الحضارية والمجهرات الفنية، تخرج عنها هذا التماثل الواضح بين الروائيين، وإلى أن رواية «ميرامار» تظهر لنا مدى تغلغلها في مسيرة نجيب محفوظ الروائية، وما نالتها إلى جلله الفني، بصورة تبدو معها كأنها خطوة طبيعية في تطور نجيب محفوظ الروائي. فقد سبق له أن جرب، في رواياته السابقة، استخدام ما يمكن تسميته بالصورة البدائية من تيار الوعي. هنا فضلاً عن أن تشابه الموضوع، وهو تصوير تداعي حلم يأكله بقمه ومراضعته ورؤاه، هو الذي أدنى إلى تشابه أشكال المالمية، وعمل البناء والضياعات الأدبية.

غير أن هناك الكثير من القرائن التي تشير إلى أننا أمام عملية تأثر أدبي واضحة. ليس أقلها أننا نعرف أن نجيب محفوظ قد قرأ فوكر وأشار إلى أماله ضمن الكتاب اللين تأثر بهم، وأنه أبدى في عدد من المناسبات إعجابه برواية «الصخب والعنف» وخاصة بتكنيكها الفني البارز، وأنه أشار إلى أنها من الأعمال التي نبهته إلى إمكانات التولج الناضج الكبيرة في السرد الروائي، ولكن، وهذا هو الأهم، لأن آية قراءة مستبصرة لرواية «ميرامار» تكشف لنا عن دين هذه الرواية الواضح «لصخب والعنف»، وعن أن مسألة التشابه بين الروائيين تعود إلى فاعلية عملية التأثر، دون أن يقلل ذلك من أهمية مسألة التناظر بين التجريبيين الحضاريين اللتين أفرزتا هاتين الروائيتين.

ومن البديهة نلاحظ أن «ميرامار» مثلها في ذلك مثل «الصخب والعنف» ورواية تهتم بتجديلة العلاقة بين الماضي والحاضر بالطريقة التي يهيئ بها الماضي الحاضر ويتفاعل معه. إنها تقدم لنا حاضراً يحترق تحت وطأة الماضي ويبغى من عقده و

غير أن بناء رواية «ما تبقى لكم» يحاول أن يربط صدع هذا المجرى، بتعميقه للمقارنة بين حامد وزكريا، بالصورة التي تربطنا وعياً بمأساة حامد ومآزقه، فخيانة زكريا لا تسد الطريق أمام حامد للانتقام لأبيه، ولا تنزع من علة التبراس - سلم - الذي كاذب يستطيع أن يهديه إلى طريق التحقق فحسب، ولكنها تلوث مريم، ورمز الماضي الحلي. وترداد هذه المقارفة حلة إذا علمنا أن حامد الجليلد - ابن مريم - سيولد من أصلاب المقاتل زكريا. فمريم التي تحمل جنين زكريا تعهد بأن تسميه حامداً، عتقاً يرب حامداً إلى الصبراء مكررة بذلك ما فعلته كادى التي أسبرت على أن تسمى جنتها عقب لتتحرر كويتين - سواء جاء ولدك أم بنت - بلهم كويتين. لكن مريم

تؤمن في سلبها واضحة أن جنتها ولدت وأبنا مستسيمة حامد. وهي، كما هو الحال مع كادى، أكثر الشخصيات تلقائية وقدره على القمع والعطاء. ولذلك فإنها الشخصية الوحيدة الفاعلة في الرواية، التي تحمى بعض رغبات حامد المحيطة، كما تحقق رغباتها هي أيضاً.

غير أن دين غسان كنفاني لرواية «الصخب والعنف» لا يقف عند حدود الأحداث والشخصيات. ولقد لاحظنا أنه يستعمل الرموز والصور والاستعارات نفسها، وأنه يلجأ إلى البناء الفني نفسه، وإلى استنارة معظم قواعد السرد الروائي التي وظفها فوكر ببراءة في روايته، واستمارة الوظائف نفسها أيضاً، لأن فوكر يوظف سرده الروائي المتميز في نقل ما يريد أن يقدمه للقارئ عبر خلق لحظات كثيفة وثيرة من التوتر الانفعالي وليس عبر السرد المتسلسل للحقائق أو الواقع. كما أن الطبيعة الاجتماعية والمختلة لهذا السرد تتصاف مع طريقة فوكر في ترتيب مادته الروائية في كتل ومجموعات، لا لتضيق علاقياً ببعضها على المنطق السببي، أو الترتيب اللتبعي، وإنما على شاعرية التتابع المكين، وجدلية التماثل والتضاد، على خلق نوع فريد من التماسك البنيوي الذي يعتمد على تفاعل العلاقات بين هذه الجزئيات والأكل والمجموعات بطريقة تخلق وحدة فنية مترابطة.

وهذا أيضاً هو ما حاول كنفاني أن يفعله، لأن بناء المعنى في روايته لا يعتمد على مهارات التقنية أو صياغات الصور المخالفة، أو خلق الرموز الفنية الدالة، أو بلورة منظور السرد الروائي، أو تلمذ هذه المنظورات بتعدد الشخصيات الفاعلة، أو استيعاب بعض الأدوات الفنية الخاصة مثل تيار الوعي، وإنما يعتمد أساساً على مدى توفيق كل هذه الإيجازات أو فشلها في أن تكون جزءاً عضوياً فاعلاً في وحدة واحدة متسلسة، كما هو الحال في رواية فوكر.

وهناك - أيضاً - بالإضافة إلى هذا كله مسألة الزمن الروائي التي تشير آية مطيعة مستأينة لها إلى أن غسان كنفاني لم يتأثر بفوكر فحسب، بل ساء على زمنه الروائي يرمز، يمكن تناخلته البشورية، وعشرونه المصعدة في التسلسل الزمني، وطريقته

كادى في «الصعب والعنف» ليس لها صوت روائى وإن كان لها دور روائى كبير.

ولا يمكن أن نجد هذا التطابق في تركيبة الشخصيات الروائية. ولا يمكن أيضاً تماثل الموضوع للبرهنة على تأثر نجيب محفوظ برواية فوكر، خاصة أن نجيب محفوظ قد ركر على الأبعاد الاجتماعية لعملية الانبعاث والتحلل، وهي سمة عصفونية بارزة لا علاقة لها برواية فوكر، وإن كان الجانب الاجتماعي واضحاً في «الصعب والعنف» إلى الحد الذي دفع ليفرينج هاو إلى تقديم تفسير اجتماعي لها، بل اعتبار هذا الجانب الاجتماعي هو جوهر الرواية برمتها^(٣٦). غير أنه من الضروري أن نتناول الشخصيات والأحداث بشيء من التفصيل حتى نتعرف على حقيقة العلاقة بين الروائين، وعلى مدى دين محفوظ لرواية فوكر.

وإذا بدأنا بالشخصيات المسنة الثلاث، سنجد أنها كلها شخصيات هامشية، فقدت فعاليتها وتنسى حقيقة إلى عالم ذوى واحتضر، وتركها وراءه غير قادرة على التكيف مع العالم الجديد الذي حل مكان عالمها القديم. فأريانا بنت الواقع الذي انقرض تعالى في حاضرها من أمراض الشبيخة وأمراض الوهم والروسة، كالسيدة كميسون تماماً، وتعيش مثلها في أوهام الماضي تاركة عبء التوضيح بأعباء العمل في البنسيون لزهرة، كما تركت السيدة كميسون عبء منزلها لزوجته ديلزي. أما طلبة مرزوق فإنه قد فقد مع التغيير ثروته كما فقدها الحال مرى؛ ومن هنا فقد اندفع مثله إلى إغراق همومه في سداير الحمر. ومن الطبيعي أن تفقد شخصية من هذا الطراز الاهتمام بمن حوله أو تجنّبهم؛ وهذا ما فعله كل منها، وإن كان مرى يقيم علاقة ود خاصة مع بنجي، الذى سمى في أول الأمر باسم خاله مرى، ثم تغير اسمه بعد ذلك بسنوات إلى بنجي. والغريب أن طلبة مرزوق لا يقيم أية علاقات مع شبان (ميرامار) اللهم إلا علاقة ود وتماطف مع حسنى علام، النسخة المحفوظية من بنجي.

أما عامر وجدى فإنه يتصل بالأب كوميسون عن طريق القتال والاختلاف مما فعل عكس الأب نجد أن لعامر وجدى «مونولوج» الخاص الذى يبدأ به الرواية وبينها، والذى يصل بجزئيه ما بين مونولوجات الشبان الثلاثة. ومن هنا فإنه يقوم بوظيفتي الدخيل والخاتمة معاً. وعلاوة على نجيب محفوظ في القسم الأول، وهو القسم الأول، من «مونولوج» عامر وجدى أن يقدم عالمه بالطريقة التى تحت قارته على تبني وجهة نظر الشخصية الرواية للأحداث، وأن يحقق نوعاً من التوازن اللطيف بين الماضي والحاضر، وأن يقدم كلا منهما وقد انعكست صورته على مرآة الآخر فأرهقت وعينا بتفاصيل كل منهما وبتناقضاته الحادة مع الآخر.

حاضراً يصارع بلا جدوى لتحرير نفسه من قبضة هذا الماضي. ولا حاجة في هنا إلى أن أؤكد أن مفهوم محفوظ عن ميراث الماضي التقليدي ومن فاعليته في الحاضر يختلف عن مفهوم فوكر. إن اهتمام محفوظ الأساسى منصب على الحاضر الذى يتداعى، وهتراً تحت عيني الجميع الذين يبدو أن على ميونهم غشاوة فهم لا يفقهون مدى هذا التدهور أو دلالاته.

وفي أحد مستويات التفسير نجد أن الروائين مرتين بلينتان، إحداهما تبكى للماضي، أما الأخرى فتخرج على ما جرى للحاضر. غير أن كلتا الروائين تتفقان على أن فقدان الحب وضياح الماضي إلى غير رجعة هما السببان الرئيسيان لتدهور المجتمع الحديث وانحيار عالمه القبلى للتهاك، وعلى أن معظم أشكال التدهور والتحلل الأخرى ليست إلا أعراضاً لعندين المرضين الكبيرين.

ويتمتع نجيب محفوظ، كما فعل فوكر، على أسلوب المتولوج الداخلي في بناء روايته، ففتح مثله لشخصياته الأساسية أن تروى كل منها الأحداث من وجهة نظرها. لكن مونولوجات نجيب محفوظ أبعد ما تكون عن معنى الحقيقي للمونولوجات الفوكرية؛ لأنها تقتصر إلى غفوة البحر اللاتى وتلقائية التداوى الحرة وثرأ المتولوج الداخلي؛ ولأنها تعاني من قدر كبير من حضور المؤلف المقحم. إنها في الواقع أقرب إلى السرد القصصى الموضوعى المكتوب في قالب المتكلم، والذي يصلح إلى تقديم وجهة نظر شخصية ما في محاولة لجعل أبعاد الماضي المحظفة تلي بوطأها على الحاضر. ومع ذلك فقد استفادت هذه المونولوجات البدائية من إنجاز فوكر الروائى في «الصعب والعنف» وخاصة مونولوج حسنى علام الذى يستخدم بعض الحيل البنائية التى استعملها فوكر في مونولوج بنجي. كما استفادت «ميرامار» نفسها من التفسير النفسى الذى تنطوى عليه («الصعب والعنف»)، والذي يتعلق بالمفهوم الفرويدى الخاص بالآنا، الأنا، والهو- والليبيدو.

غير أن أوضح أشكال التأثير برواية فوكر في «ميرامار» هو بناء الشخصيات. ففي «ميرامار» نجد أننا نلأزم سبع شخصيات: ثلاث منها تنسب إلى الجيل المسن الكبير، وهى عامر وجدى وطلبة مرزوق وماريانا. وتقابل هذه الشخصيات الثلاث في «الصعب والعنف» شخصيات: الأب كوميسون، والحال مرى، والأم السيدة كوميسون. وأما الشخصيات الأربع الشابة: حسنى علام، وتنصور باهى، وسرحان البحيرى، وزهرة، فإنها تقابل الأخوة كوميسون: بنجي وكويتين وجاسون وكادى على الترتيب. هذا بالإضافة إلى أن مونولوجات الشبان الثلاثة تظهر في «ميرامار» بنفس ترتيب مونولوجات الأخوة الثلاثة في رواية فوكر. أما زهرة التى تقابل كادى فليس لها مونولوجها الخاص - برغم دورها المهم في الرواية - تماماً كما أن

لا يهتم بالربط بينها ، ولا يعبئه أن يضي عليها أى منطق .. إننا نقرأ كثيرا في قسم بنجى جملا من هذا القبيل :

«ودخلت يد فيرش بالمعلقة في القصعة ، وجاءت المعلقة إلى قىء ، ورفدغ البخار باطن قىء ..» (٣٧٦) .

جملا توحى بأن بنجى هو مركز العالم، وأنه يرى الأشياء فقط في إطار علاقتها به ، وكأنها تتحرك وفق غالية محددة . وهذا كله منطقي بالنسبة لمن توقف عمره العقل عند سنوات الطفولة الأولى .. لكن محفوظ يستعير المنطق نفسه في مونولوج حسنى علام الذى تقرأ فيه كثيرا جملا من نوع :

«البحر يمتد تحتي مباشرة» ... «أما الغرفة فتقطع بسحنة كلاسيكية . تذكرني بسرائى آل علام بطنطها، لذلك أضيق بها» ... «هلنا المصدع معا» .. «راحت السيارة تجوب الشوارع والأحياء» (٣٨٩) .

تلك الجملة التى تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ارتباط ، وكأنها مريئة عبر أحداق طفل لا يلمى ما وراء حركتها ، أو كأنه مركز الكون الذى تكتسب الأشياء غايتها منه وبهناك هى الحال مع بنجى ، وإن كان هذا غير منطقي في حالة حسنى علام ، اللهم إلا إذا كان أسلوب مونولوج بنجى قد استهوى بنجيب محفوظ إلى الحد الذى فاتته معه ارتباطه المعنوي بالشخصية التى خلق للتعبير عنها .

أما جملة حسنى علام المفضلة «فريكيكو .. لانتلي» ١ فإنها التجسيد اللغزلي لحالة التحرر من الوعي والذم معا عند بنجى ، ولا يجهه اللامسؤول من الحياة . فحسنى علام يتميز ، كبنجى تماما ، بضعف قدرته على أن يعقل العالم ، ومن هنا فإنه يراه على أنه مجرد مثير واستجابة ٢ مجرد خليط من الصور البصرية والسمعية . غير أن عالمه ليس عالما بلا زمن، كما هو الحال مع بنجى ، ولذلك فإنه يعاني من عجزه عن التحرر من قبضة الماضى . وعلاقته بهذا الماضى هى علاقة حب وكراهية في الوقت نفسه ، لأنه لو لم ينزع هذا الماضى أمام زحف الحاضر والتغيير لما عانى حسنى علام من كل هذا المذابح . ويحاول حسنى أن يبعد في زهرة نوعا من الخلاص ، ولكن عندما تصدده عنها يجأ بالشكوى بالطريقة نفسها التى يشكوها بنجى كلما منع من شيء يجه .

إذا كان كل من عامر وجدوى وحسنى علام يقدمان الأوجه المخططة لمونولوج بنجى ، فإن مونولوج منصور باهى يمسك أصداء بحث كويتين عن القم والمثل في عالم لا يمانى فحسب من فقدانها وإنما لم يعد يمانى بهذا اللقدان . ومنصور باهى شديد الضعف ، شديد السلبية ككويتين ، كما يعجز مثله عن التعامل بفاعلية مع المآزق الذى وجد نفسه ، أو بالأحرى - وضع نفسه فيه . ذلك لأن بحثه المصوم عن هويته وعن حقيقة ذاته لا يفيق له التوازن العقل أو النفسى ، ولا يجهز على التناقض الحاد بين

وقى قسم عامر وجدوى نجد أن الماضى يثيق فجأة وكأن بعض الكلمات أو الأحداث قد لمست زناد رصاصاته فانفجرت مقاطعة الحاضر ، لا بطريقة عفوية وإنما بطريقة فيها الكثير من القصد والعقلانية . ومثل بنجى الذى يدخل قارئ فكرز في تلافيف الماضى ويقتف به في دوامته الملوحة ، نجد أن عامر وجدوى هو أكثر شخصيات «ميرامار» قدرة على تقديم الماضى للقارئ . صحيح أن فكرز استطاع من خلال وعى بنجى الطفل أن يرتفع بالماضى إلى مستوى الحاضر، وأن يساويه به، وأن يلذوب الاثنين معا في تيار من الخبرات الاحتياطية ، وأن يكسبه من خلال تلقائية بنجى وطفليته نوعا من الحضور والصلادة . لكن نجيب محفوظ استماعض عن هذا كله بعقلانية وجدى الجافه، وبرؤية المبرورة التى تحاول أن تتخفى وراء أفتنة من الأوبة أو الحسنى الصوري . ومن هنا أضيق أن يحقق للماضى هذه الحيوية والفاعلية والحضور الذى حققه فكرز ، وكمرست طريقة تقديم الماضى في لحظات استراتيجية دالة ومختارة يوحى واضح للتعليل على الحاضر، أو الزبانية به، أو إيراد عشية كمرست هذا الإخفاق . صحيح أننا نجد في تقديم عامر وجدوى للماضى قدرا كبيرا من الاتساع والشمول الذى يمتد من ثورة ١٩١٩ (٣٧٦) ، وحتى ١٩٢٥ (٣٧٦) ، وأزمة حزب الشعب عام ١٩٣٠ (٣٨٩) ، واضطرابات الطلبة في الأربعينات (٣٩٥) إلى أحداث الثورة المخططة حتى بداية الستينيات (٣٩٦) ، غير أن هذا الاتساع ذاته يبرغم ضيق الرقعة الروائية، وقد ساهم مع محاولة تبرير الماضى العقلانية في شعوب صورة هذا الماضى وانقارها إلى التوهج والحيوية .

وهذا كله يوشك أن يكون تقيض ما فعله فكرز في قسم بنجى الذى يتميز السرد الروائي فيه بالابلاشية والشارعية ، والذي يؤدي انقراضه إلى المشابهة مع الواقع إلى أن يظهر هذا الماضى وكأنه وحدة متميزة لما وجودها الخاص ومنطقها المخفد وليس مجرد تعليق على الحاضر . إن بنجى لا يقدم لنا أية وقائع، ولا يستدعي أية تواريخ، ولكنه يقدم لنا دهقات من الصور والتبضعات والمشاعر التى تكشف في نهاية فوضاها الشاعرية الغريبة أن فكرز قد نجح في استحضار عالم باكملة من الماضى بتأريخه الاجتماعي ومواقفاته وقيمه وصوراته ومهممه . أما عند محفوظ فإن عامر وجدوى لا يبدو أن يكون صوتا ناعيا من الماضى ، يعلق على الحاضر مسهفا إدانته ، دون أن ينجح كثيرا في كسبنا إلى وجهة نظره العقلانية المتميزة .

أما «مونولوج» حسنى علام الذى يجه «مباشرة بعد القسم الأول من «مونولوج» عامر وجدوى فإنه يحاول أن يقدم لنا الجانب الآخر من مونولوج بنجى ، الجانب الحسى ، البصرى ، الذى يقدمه لنا عقل يهرب من قيود العقلانية . إن حسنى مثل بنجى تماما ، هم الأول إشباع حاجاته المعنوية . وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذى ترد الأشياء إليه ، تكتسب غايتها منه وتتحقق كينونتها به . وهو يرى الأشياء كبنجى تماما الذى

والعنف). إن محاولة نجيب حفظ خلق نسخة مصرية من كويتين - فتكون بمثابة الأنا العليا في روايته، تحقق في إفتاح القارئ أو في اكتساب قدر مقبول من الصلابة والتماسك، ضمن الإطار الشامل للبناء الروائي. ولاغرو في أن يفشل منصور باهى الصامت الحزين الملبس في أن يكون الأنا العليا لينسيون (ميرامان، ناهيك عن أن يكون الأنا العليا لمرحلة برمتها أو لجيل بأكمله، كما كان ينبغي أن يكون.

وإذا كان منصور باهى قد أخفق على هذا المستوى، فإن سرحان البحيري نجح في أن يكون (أنا) الرواية (وأنا) البنيون (وأنا) الفترة الأتاني إلى حتما. إنه، كجاسون في «الصعب والعنف»، لا يهتم إلا بذاته، ولا يبعاً بمشاعر الآخرين أو بمصالحهم، ويراهم فقط، إما كأدوات لتحقيق مآربه، أو كعقبات في طريقه إلى «الحاي لايف» التي يحلم بها، والتي يفتح بها مونولوجه. وهو لا يبعاً، كجاسون أيضاً، بالمثل أو الأخلاقيات التقليدية، ويترجم كل شيء إلى قيمته النقدية، فقد خلف وراء ظهره قيم القرية ومثالياتها كما خلف جاسون وراءه كل قيم الماضي وكل أخلاقيات آل كمبيسون التقليدية، وصمم على النجاشي، للمدينة، ووقف قوائنها وموضعاتها الأخلاقية مهاكماً التزم. ومن هنا فإنه يسعى استهلاك ثقة الناس فيه، ويخضع أشد المقربين إليه كما خضع جاسون أقرب الناس له.

وإذا كان جاسون هو أكثر الشخصيات في «الصعب والعنف» إساءة إلى كادي وإيترازاها، فإن سرحان البحيري هو أكثر شخصيات «ميرامان» إساءة لزهرة وإيترازاها لعراطفها. والواقع أن أية دراسة لوضع جاسون على الخريطة الاجتماعية لعالم فوكتر الحياثي في يوكنا باتوغا ستكشف لنا عن أن انتباه الحقيق ليس لآل كمبيسون وإنما للطبقة الجديدة الصاعدة من آل سنويز مع أنه يتحد من أصلا بكمبيسون. وقد اكتشفت أمه ذلك في منذ البداية، لذلك تقول أكثر من مرة:

«جاسون هو الوحيد بين أبنائي الذي يجمع بحس عمل. والفضل في ذلك يعود إلى» فهو يحمل خصائص أعلى، أما الآخرون فكلهم كآل كمبيسون»^(١١)

وسرحان البحيري هو الآخر يسمى إلى تلك الطبقة الجديدة الطالعة نفسها، والتي يعتبرها فوكتر مسئولة عن تدمير المثال الأخلاق للمجتمع الأمريكي القديم في الجنوب. ويتفق محفوظ مع فوكتر في نظره إلى هذه الطبقة الجديدة الطالعة، ولأن مثلها الذي يتخاره بالطريقة نفسها التي اختار بها فوكتر بطله 1، لمع أن آل سنويز لا يظهرون في «الصعب والعنف» فإن جاسون برنا كيف تغفل تفوذهم السي بين أعدائهم. وسرحان البحيري ليس ابن الطبقة الجديدة الطيبين، ولكنهم ابن الفلاحين، الذي أصبح للمثل القبيح للطبقة الجديدة في «دولة الحال والفلاحين».

ماضيه المؤتق والحاضر الكتيب الذي كتب عليه أن يعيشه. ولكنه على العكس من ذلك يكثف من إحساسه بالعجز والعزلة عن الواقع الخارجي، ويشعره بالاعترا ب، ومن هنا كان من الطبيعي أن يسير نائماً إلى أحابيل الأعداء، وأن يأكل من طعامهم، حتى أصبح مقعد العقل والروح.

وعلى منصور باهى الرئيسي، كما هي الحال مع كويتين، هو ماضيه الخاص الذي لا يستطيع منه فككا، ولا يقدر في الآن نفسه على هزيمته أو التخلص منه. ومن هنا فإن طريقه الوحيد للخلاص لا يتحقق إلا بتدمير الذات. ونحن نعرف أن كويتين يبلغ منتهى طريق تدمير الذات ويتحجر، أما منصور باهى الذي يفتقر إلى شجاعة كويتين المعنوية فإنه يريد من الواقع الخارجي أن يجهز عليه لأنه عجز عن الإجهاز على نفسه. والواقع أن محاولته الخففة لقتل سرحان البحيري ليست، إلا، في إحدى مستويات معناها، محاولة للانتحار، لقتل هذا المنصور باهى القابع في داخله، والذي لا يستطيع أن يطبق تصرفاته أو يتحمل أكثر مما فعل. ومن هنا فليس غريباً أن يقول له:

«لحياة لي إلا بقتلك»^(١٢).

ومنصور باهى، مثل كويتين من قبله، بطل عالمي، تسم حياته بالإفراط في التفكير والتردد والحزن والحيرة إزاء تصرفات النساء. وإذا كان كويتين قد عانى كثيراً من شخصية أبيه، المسيطر المستبد، فإن منصور باهى يعاني هو الآخر من تسلط أخيه واستبداده. وهو شبيه كويتين أيضاً في أنه مولع بأفعال تدمير الذات وتعليب النفس وإدانها. ومن هنا فإن قسمه يتحول في النهاية إلى قطعة إنشائية مؤثرة حول المعاناة وخيبة الأمل التي قاسى منها كل من كويتين وحامد بطل غسان كنفاني.

وكما حاول كويتين أن يتحمل مسؤولية سقطة كادي، وأن يقنعها بأن تعترف للجميع بأنها قد ضلّت عذريتها بسبب اعتنااته هو عليها، فإن منصور باهى يحاول هو الآخر أن يقنع زهرة بأن تتقبل مسؤوليته عن سقوطها، وأن تقبله زوجها لها، عندما يندعها سرحان البحيري ويخلي عنها. بل إن مشهد مفاتيحه لها في الأمر وطلبها للزواج يوشك أن يكون إعادة كتابة لشهد إفتاح كويتين لكادي بأن تعلن للجميع أنه هو الذي أصدر عذريتها واتنك بكارتها^(١٣). وكما رفضت كادي فكرة كويتين، ترفض زهرة وبالجند والصرامة نفسها طلب منصور باهى، بل لا تبتريه طلباً على الإطلاق، معلنة استحالته كاستحالة اقتراح كويتين تماماً. وعلى العكس من كويتين الذي يعاني من البحث المضى عن العالم الذي انتشره ويتعبد نفسياً تحت وطأة وعيه الأخلاقي، نجد أن منصور باهى ليس إلا حالة نفسية أو عقلية لا يستطيع الكاتب نفسه أن يشرحها دامها، بل إن الفارق الواضح بين حقيقة منصور باهى وبين ما يبعث في البناء الكلي للرواية دليل آخر على دين نجيب محفوظ (للصعب

الحياة دونما خوف. وهي تعرف أيضاً أنه لا يشتهيها حقاً، وإن عرض عليها الزواج؛ ومن هنا ترفض عرضه بالحدة والتصميم نفسها اللذين رفضت بهما كادى فكرة كويتين البيرونية.

وبالإضافة إلى هذا التشابه القوي بين الشخصيات والأحداث، الذي لا يمكن أبداً إرجاعه إلى مجرد المصادفة، نجد أن هناك بعض الدلائل الأخرى على تأثر «ميرامار» القوي بـ «الصخب والنعف»، التي تسفر عن نفسها من خلال دراسة البناء الروائي للعاملين. فبالإضافة إلى المونولوجات الثلاثة للأنثوة كميون، يكتب فوكنر قصاً رابعاً ينهى به روايته. وهو القسم الذي دعاه بعض النقاد بمونولوج ديلزي – الحادثة الزيجية التي تنهى بكل أعباء البيت، بما فيها عبء أمومة بنجي بعد أن تخلت عنه السيدة كميون. وهذا القسم الرابع والأخير مكتوب على لسان المؤلف من خلال السرد الموضوعي بضمير الغالب. ومن هنا فإنه يختلف عن المونولوجات الثلاثة السابقة عليه، في الصياغة والنغمة وطريقة السرد القصصي مآلاً.

وقد حاول محفوظ أن يقلد فوكنر في هذا، وأن يتقن تقليده تحت قناع تكبري لا يسهل كشفه. لذلك قدم الجزء المحتامي من مونولوج عامر وجدى في نهاية الرواية، ليطلق فيه على الأحداث، وليخبرنا بما جرى بعد آخر الحوادث التي استقبلتها من المونولوجات السابقة. وهذا الجزء المحتامي من مونولوج عامر وجدى يشبه القسم الرابع من «الصخب والنعف» إلى حد كبير. إنه قصير مثله، مليء بالمعلومات، لغته إخبارية. وجملة قصيرة ومباشرة. كما أن وظيفة في الرواية هي نفس وظيفة قسم المؤلف في رواية فوكنر. ولغته تختلف كثيراً عن لغة الأقسام السابقة، وحتى عن لغة القسم الأول من مونولوج عامر وجدى نفسه..

ولأدري لماذا كتب نجيب محفوظ هذا القسم الإخباري الأخير على لسان عامر وجدى ولم يكتبه بأسلوب السرد التقليدي بضمير الغالب. اللهم إلا إذا كان يريد إغواء قداحه دينه لرواية فوكنر. ولا يمكن إيجاد تفسير قبي من داخل الرواية لتضمين مونولوج عامر وجدى إلى قسمين بهذه الصورة. كما أنني أزعج أن القسم الثاني لا يضيف شيئاً إلى شخصية عامر وجدى، وإن أشبع فضول القارئ لمعرفة ماجرى. ومن هنا فإن تفسيره البنائي لامتداد عليه داخل الرواية وإثما نجده في الرواية الأم، في رواية فوكنر «الصخب والنعف». وبذلك تكشف لنا الدراسة المقارنة عن بعض المشاكل البنائية، وتغفلنا في الآن نفسه بصورة لاستطيع الدراسة البنائية المستقلة للرواية بمزول عن المصادر التي أثرت فيها أن تحققها.

ومرحان البحري يرحل في قصير النظر كجاسون، ولذلك فإنة مايثب أن يصلب نفسه على صلبان من صنعه الخاص. ومن هنا كان من الطبيعي أن يحتل مونولوجه بالمتناقضات كما هي الحال مع جاسون. وهي ليست تناقضات ناجمة عن التناقض أو فقدان التبرير العقلي أو ازدواج المعيار الأخلاقي أو الحداد فحسب، وإنما أيضاً بنت نوع عضال من عصاب النفس وأدواء الروح. وإذا ما كان جاسون مقتنعاً بأن كادى هي المسئولة عن ضياع مستقبله لأنها بددت فرصة تعيينه في البنك، وهي الوظيفة التي وعده بها خطيبها هيربرت هيد، والتي لم يمنحها له لانفصاله عن كادى، فإن سرحان البحري يجبر طبيقته التي تمد زهرة ممثلة الوحيدة في «ميرامار» – مسؤولة عن تبدد طموحه وضياع فرص تقدمه.

ومرحان البحري يشبه جاسون الراجب في استغلال كادى سرّاً، والراجب عن الاقتران بأي شيء يمت لها بصلة علناً، لأنه يريد أن يستغل زهرة سراً ولكنه يرفض أن يرتبط بها في العلن. وهذا طبيعي، لأنه لا جاسون ولا سرحان يقادر على حب أحد سوى نفسه، وإثما الفؤجذ التالي لحب اللوات في الروايتين. وعندما يبلغ حب النفس هذا متناه فإنه يؤدي إلى تدميرها. وهذا هو ما يحدث في حالة سرحان الذي يتحر، ربما نية عن منصور باهى، كويتين رواية «ميرامار».

وتقابل زهرة في «ميرامار» كادى في «الصخب والنعف». ومن هنا فليس لما مونولوجها الخاص مظهرها وإن كانت ككادى أيضاً محور اهتمام بقية شخصيات الرواية. ومن البداية نجد أن موقف شيان «ميرامار» الثلاثة من زهرة يتفق تماماً وموقف الأنثوة الثلاثة في «الصخب والنعف» من كادى! في حق مجتمع يحضره وأسرة تلوى، ونجد أن كادى هي الإنسان الوحيد الذي لا يزال يتوهم بالحياة، والذي لا يخاف من خوض تجربتها. ومن المفارقة أن هذه الخاصية ذاتها، التوهم بالحياة، هي التي تسبب قدراً كبيراً من الألم والمعاناة للآخرين. وهذا نفسه يمكننا أن نقوله عن زهرة التي يثير اسمها ذاته الرمز الذي يربط «الصخب والنعف» بينه وبين كادى: زهرة العسل.

فكرة، مثل كادى تماماً، تختار الحياة التي تريدها، ولا تلتزم بكل إسماعات الآخرين لها، أو بمعنى أدق لا تتنبأ هذه الإسماعات عن المضي فيها ووطن نفسها على تحقيقه. وهي تبادل الآخرين مشاعرهم بشكل صبي. فنجد أن علاقتها مع منصور باهى توشك أن تمكس لنا علاقة كادى بكويتين، إذ تريد أن تصحبه بالتخلي عن هذا التردد الميت ومغوض خمار

الهوامش :

- (١٧) نشرتها دار العلم للملايين بيروت لأول مرة عام ١٩٦٣ بالاشتراك مع مؤسسة فرانكفون.
- (١٨) راجع قزاق دوائر (مفكرة أدباء يهوديون) ص ٢٧١ .
- (١٩) راجع فاروق شوشة ، مع الأدباء ، الآداب عدد يونيو ١٩٦٠ .
- (٢٠) راجع فريد من التفاصيل حول هذا الخلاف :
James B. Meriwether (Notes on the Textual History of the Sound and the Fury), Papers of the Bibliographical Society of America, LVI, (1965), pp. 294-98 and R. P. Warren, Op. cit, pp. 99-100.
- (٢١) غسان كنفاني (الآثار الكاملة) الروايات ، المجلد الأول ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٥٩ .
- (٢٢) وليام فوكنر (الصحف والمفت) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، وكل الإشارات لها بهذا مأخوذة من هذه الترجمة العربية ، ط ١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٧ .
- (٢٣) الصحف والمفت ؟ ص ٢٢٣ .
- (٢٤) ما تبقى لكم ، ص ١٦١ .
- (٢٥) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .
- (٢٧) الصحف والمفت ، ص ١٣٢ .
- (٢٨) المرجع السابق ، ص ١٣٢ .
- (٢٩) ما تبقى لكم ، ص ١٧٠ ، ص ١٧١ .
- (٣٠) الصحف والمفت ، ص ٤٠ .
- (٣١) راجع :
- Irving Howe, Op. cit, pp. 157-174.
- (٣٢) راجع نجيب محفوظ ، (ميرامار) ، مكتبة مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٧ ، ص ١٨ .
- (٣٣) ميرامار ، ص ٢٠ .
- (٣٤) ميرامار ، ص ٦٧ .
- (٣٥) ميرامار ، ص ٢٦ .
- (٣٦) ميرامار ، ص ١٤ ، ٥٢ ، ٥٦ ، وغيرها .
- (٣٧) الصحف والمفت ، ص ٧٧ .
- (٣٨) ميرامار ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ١١٤ على الترتيب .
- (٣٩) ميرامار ، ص ١٩٨ .
- (٤٠) راجع (ميرامار) ص ١٩١ - ١٩٣ (الصحف والمفت) ص ٢٢٢ وما بعدها .
- (٤١) الصحف والمفت ، ص ١٥١ .

- Anna Balakian, (The Objective of Comparative literature), (٢) Comparative literature, ICLA, Proceedings of the Second Congress, (University of North Carolina Press, 1959) p. 237.
- Claudio Guillen, (The Aesthetics of Influence, Studies in (٣) Comparative literature), Ibid, p. 181.
- Rene Wellek, Concepts of Criticism, (New Haven, Yale University (٤) Press, 1975) p. 289.
- Claudio Guillen, Op. cit, p. 187. (٤)
- راجع حل سبيل المثال : (٥)
Gonrad Aiken; (William Faulkner; the Novel as Fern) p. 30 In Robert Penn Warren, Faulkner, (Englewood, Prentice-Hall, 1966)
- Gary Lee Stonum, Faulkner's Career, (Ithaca, (٦) Cornell University Press, 1979) p. 61
- Gunter Blocher, p. 122 and Allen Tate p. 275 in Robert Penn Warren Faulkner .
- Leon Edel, The Psychological Novel (Gloucester, Mass, Peter (٧) Smith, 1972) p. 176.
- Edmond L. Volpe. A Reader's Guide to William Faulkner (New (٨) York, Farrar, 1973). p. 86.
- جان بول ساذر ، هوفلاند ج. ٢ (أدباء معاصرون) ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٤٩ .
- Jean Pouillon, (Time and Destiny in Faulkner), in R. P. Warren, (١٠) Faulkner, pp. 79-86.
- Irving Howe, William Faulkner : a Critical Study (Chicago. (١١) University of Chicago Press, 1975) pp. 157-174.
- راجع كتابه عن فوكنر : (١٢)
Malcolm Cowley, The Portable Faulkner (New York, The Viking Press, 1946).
- راجع : (١٣)
Michael Millgate, The Achievement of William Faulkner, (New York, Random House, 1966) pp. 94-111 and pp. 95.
- راجع : (١٤)
Edmond Volpe, op. cit, p. 95-97.
- راجع أيضاً : (١٥)
Gary Stonum, Op. cit, p. 78.
- Edmond Volpe, Op. cit, p. 95. (١٦)

فكرة فاوست منذ عصر جوته

كمال رضوان

منذ مائة وخمسين عاما ، أى فى شهر مارس من عام ١٨٣٢، توفى يوهان فولفجانج فون جوته - أمير شعراء ألمانيا ، بل كبير الأدب الألمانى قاطبة ، بعد حياة طويلة زاخرة بالأعمال الجليلة . لم يكن جوته ذا باع طويل فى الشعر فحسب ، بل كان رجلا دولة من الطراز الأول ، ومعلما للمسرح ، وله بحوث فى العلوم الطبيعية ، إلى جانب مؤلفاته الأدبية والفنية الأخرى ، كما كان من كتّاب السيرة العظماء .

«ولمّا مات» - والكلام للأديب العربى العملاق عباس العقاد - «دفن إلى جانب صديقه شلر فى مقبرة الأمراء ، وأقيمت له التماثيل ، وحُفظت آثاره فى داره ، وتنافس جرمان النسا وجرمان ألمانيا فى تخليد ذكره ، وشرح مؤلفاته ، وتذوين الكبير والصغير من أنصاره . ويواصل العقاد حديثه فى «تذكار جيتي» ، الذى كتبه عام ١٩٣٢ ، فيقول :

«واليوم يحتفل الجرمان بذكرى وفاته ، فتشترك الحكومة والشعب فى تقديم هذه الذكري ، وتحتد الأحزاب فى هذا الغرض على اختلاف أغراضها ، وتشغل الصحف مجلده حتى التى لا علاقة لها بالشعر والأدب ؛ فصحف الأستان تكتب عن أسبائى جيتي ، وصحف السبائك تكتب عن جيتي وزكوب الحيل ، وصحف الأزياء تكتب عن ملابس جيتي وأزياء عصره»^(١) .

أن يحيطوا بصاحبهم ويحضره فى دائرة ما ، لانتقلت منهم دقيقة من حياته أو آثاره . هم يبدؤون فى ذلك ، وشخصية جوته تدب فى العظم والامتداد ؛ تمتد كما يمتد البحث وكذلك عظماء الرجال ، لايلفون أوج العظمة حين يموتون ، وإنما يبدؤون هذه العظمة حين يموتون»^(٢) .

ولسا هنا يصدد الحديث عن حياة جوته ، ولا حتى عن شخصه ومكانته ، ناهيك عن أعماله ومؤلفاته ، ولكن أردت أن أترك الحديث لعلهم فى منزلة العقاد - الذى يحتفل أيضا بذكره فى هذه الأيام - ليجد زميلا له كثرت عنه الكتابة كثرة لانكاد تحصى . ويقول عميد الأدب العربى طه حسين : «بحاول الباحثون والمثقفون

بطوائف من الصور والمبتكرات التي طغت على الإطار حتى كادت تخفيه^(٨).

صهر جوته مارئي وماقرأ في بونقة فكره ، وترك الموضوع يتعمل في نفسه زهاء سنتين عاماً ، لتخرج المسرحية في ثوبها الشرعي الحال .

خالف جوته كل السابقين له في أن وضع مقدمة للمسرحية ؛ وهي تمثل عملية استئصال أو فائجة في السماء ، ينفذ فيها الملائكة الأبرار بحظمة الواحد القهار . ثم يظهر إبليس لينشد بني الإنسان ، وكيف يذيق بعضهم بعضاً اللوان . ويسأله رب العزة عن العباد الراضين ، وبخاصة عن فاوست . فيستدعي إبليس ، مدعيًا أن فاوست لم يمد من الصالحين ؛ فقد تخادى في أحواله وأوامهه ، متخليًا أن العلم على كل شيء قدير ، ولم يبد هناك شيء يرضيه .

ويستأذن إبليس الرب في أن يمر فاوست إلى طريقه ، ويحيد به عن سبيل الرشاد ليصير رب العباد . ومع أن الرب يسمح للشيطان بذلك ، إلا إنه - سبحانه وتعالى - يؤكد أن الرجل الصالح - مها أظلمت بصيرته - لا يلبث أن يتبدى إلى الصراط المستقيم ، مصداقًا للآيات الكريمة « قال رب بما أغويتني لأزينن لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين ، إلا عباده لك عليهم سلطان إلا من اتبعت من الغاوين » ثم « إن عبادي ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعت من الغاوين » (١٥ / ٤٢) .

وتنتقل الأحداث من السماء إلى الأرض ، حيث تبدأ غيوط المساة : يسمى مفيتو إلى فاوست ، ويحاول أن يغذي شكره في أن العلم لن يأتيه بما يريد ، في حين يستطيع مفيتو أن يفرمه بمجلدات الدنيا ومنع الحياة . وفي اللحظة التي يشعر فيها فاوست بأنه نال ماغنى ، ويشعر بالسعادة والرضا ، فإنه يصبح من حزب الشيطان .

وتقع فاوست ومفيتو الاتفاق ، وبدأ إبليس يمارس مهمته ، وغيب به الأفكار . كان كل ماينتهيه فاوست هو التزود من المعرفة ، والوقوف على أسرار الكون ، بعد ما عجز عن تحقيق ذلك عن طريق دراساته للعلوم والفلسفة والأديان . لم يبق أمامه إلا أن يتطرق باب السحر ، مستعينًا بالشيطان .

ولكي يتضح تعمق فاوست في العلم والمعرفة ، يتم لقاء بينه وبين فاجر ، وهو أستاذ جامعي ممن رضوا من العلم القليل ، وخصوصًا ما كان له أتراك شأن جليل ، بمعنى أنه يشد السعفة والصيت حتى لو اكتفى من العلم بالقشور دون اللباب ، ويحبب السعي وراء ما هو أحسن تميا ضاملا .

شكنا بين هذا المتهوم وبين مفهوم فاوست ، الذي كان كلما ازداد علما شعر بأنه لم يحصل سوى قطرة من بحر عميق الأعوار ، وأن عليه أن يواصل البحث ليصل إلى الدرر الغوالي ، ويعتبر من الحقائق ؛ فالطبعة مايرت أمامه غامضة مظلمة ، تكتنفها الأسرار في وضوح النهار . انصرفت نفس فاجر إلى لثة واحدة هي الاطلاع

ومن ثمّ سوف يقتصر هذا الحديث في ذكرى وفاته على موضوع شغله طوال حياته ، وانتهى منه في العام السابق لماته ، وهو موضوع فاوست ؛ فهو موضوع « النفس الإنسانية بين الفكر والعقيدة والمحرى ، وبين الفن والعلم والسحر ، ثم بين اليأس والرجاء والحرمان والغفران »^(٩) .

ودون أن نتعرض لأصل الأسطورة في العصور الوسطى ، أو حتى لأصلها التاريخي أيام عصر النهضة^(١٠) - يمكن أن نتعرف أن صلب الفكرة يدور حول الإنسان وتطشّه إلى المعرفة والمحرى ، حتى لو تخالف في سبيل تحقيق هدفه مع الشيطان ، ومدى تمارض ذلك مع حقائق الأديان ، بل علوم الطب والفلسفة ، أو مؤامسته للشعوذة والسحر .

اختلفت طرق العرض لفكرة فاوست من عصر إلى عصر ، ومن بلد إلى بلد ، بل من أديب إلى أديب . وضما بعضهم في شكل قصة ، وآخر في مسرحية ، وثالث في قصيدة ؛ يتساوى في ذلك الإنجليزي منهم والألماني والفرنسي والعربي .

وجاء القرن الثامن عشر - المعروف بعصر التنوير - فتأهلا ليصبح إمام عصر التنوير ، وكان أول من كتب الغفران فاوست ؛ « ولم يشأ أن يجعل الطمع في استيلاء الحقيقة ، والشوق إلى استطلاع أسرار الحسن والنفس ، مائة يماقب عليها المرء باللمعة السرميدية ، ويجعل الرهان بين الله والشيطان رهانا خاسرا لحرب الشيطان ، ثمنا لحزب الله »^(١١) .

وأعجب جوته بفكرة الخلاص فوضع للمساة على هذا الأساس . كتب فاوست ومارجريت الغفران ، ولفيتو الحدلان - « ألا إن حزب الشيطان هم المحاسرون » .

ومن هذا المنطلق عرض جوته لجميع جوانب المساة البشرية في مسرحيته الخالدة ، التي نقلت إلى كل اللغات الأوروبية وغير الأوروبية ، « ثم انبسطت أشعتها حتى غمرت الآثار الأدبية المختلفة وتجاوزتها إلى الفلسفة ؛ فليس هناك أديب من أدياب القرن الماضي ولا من أدياب هذا العصر إلا تأثر بفوست ، وليس هناك فيلسوف إلا تأثر بفوست قليلا أو كثيرا في فلسفته »^(١٢) .

وقبل أن نعرض مدى انتشار الموضوع ، أرى أن تقرب قليلا من ذلك الأثر الأدبي عند جوته .

أفاد جوته من كل مارئي من عروض لقصة فاوست ، بلداً من مسرح العرائس أيام طفولته ، إلى الفرق المسرحية الطارقة « المتجولة » التي كانت تمثل فاوست ضمن استعراضياتها ، والتي خلطت فيها بين المساة والملهة ، كما أفاد من كل ماقرأ عن الموضوع منذ ظهور الكتاب الشهى عام ١٥٨٧ ، ومنذ وضع الأدب الإنجليزي كريستوفر مارلو مسرحيته . هذا فضلا عن القرن الثامن عشر ومن فيه من الأدياب ، أمثال لينج وشراء العاصفة والاندفاع .

غير أن هذه الالادة التي نتحدث عنها كانت بمثابة الاطلاع وجمع المادة ، أو بمعنى آخر وكانت بمثابة الإطار الذي ملأه المؤلف

معركة بينه وبين فاوست ومفيستو، فخلّعه مفيستو وأرداه قتيلاً. ويَجْمَعُ القوم وفيهم مارتا وأخته مارجريت، فأخذ يصب بأنفاسه الأثيرة عليها اللغات: وصف مارتا بأنها قوّادة دنسة، وقضح أخته بأنها من الماهرات ولم يبقَ لمارجريت بال، فهي تعرف ما ينتظر أمثالها من مآل.

أما فاوست فسجسه مفيستو إلى مايسى ببلدة فالبورج، حيث تجتمع جواهر السحرة والشياطين من كل صوب وحلب في احتفالهم السنوي، وما يخلطه من رقص وعبث وتمثيل.

ويهدف مفيستو من ذلك إلى أن يخطف عن صاحبه تأنيب الضمير، أو ينسبه مارتك من الخطايا والآثام. وهذا المنظر - (ليلة فالبورج) - حشره جوتة بالمسرحية حشراً ليشي غليله، ويتخذ بعض معاصريه، ويترأّسهم على لسان الأبالسة والشياطين. لكنه أنصر بالحليكة الفنية للمسرحية؛ فهو بمثابة كابوس ثقيل في مجرى الأحداث.

ثم يفيق فاوست من ليلة فالبورج ببرجها ومرجها. ليماود التفكير في مصير من دسّ عرضها، وقتل بيده أهلها، ثم انتقل عنها وتركها، تلقى مصيرها، بعد أن قتلت من اليأس والعار طفلها، وسلّمت للدملة نفسها.

وهذا موضوع كثرت فيه المؤلفات آنذاك، خصوصاً مسرحيات حركة الحاصفة والانفداع.

يبدأ فاوست قائله للعين بالويل والتبؤ وعظام الأمور، إن لم يساعده في إطلاق سراحها. عند ذلك يضع مفيستو الخطة لإخراجها من السجن؛ فيفقد السجناء رشده، ثم يسلخ فاوست عليها ليحررها من أغلالها، وينظرهما مفيستو بالحليل المسحورة استمداً للهروب بها.

وإذا هم في طريقها إلى السجن يمرّان بفريق من الأشباح يملّون المشقة. وأمام باب السجن يسمع فاوست صوت مارجريت وهي تنغي أغنية لسان طفلها الذي أغرقته بدمائها وهي في حالة خبل وجنون، تعتقد أن فاوست هو السجناء، جاء ليسوقها إلى المشقة. وينشدها فاوست أن تكفّ عن العتاب ليفادها تلك الاعتاب، لكنها ترفض الخروج معه، برغم الإحراج والرجاء. ويصبح إليس قاتلاً: كتب لها الملاك، بيناً أصوات السماء تردد: كتب لها النجاة!

ثم يسأل الستار على الجزء الأول من اللأسة. ويسك مفيستو بتلايب فاوست، فإزال العقد قائماً بينها.

وإذا كان الشيطان قد بذل جهداً جيدها ليشمر فاوست بلذة الدنيا ومتعتها فإن فاوست لم يطلعي نار عيشه، ومازال يطمع في الكثير. وهذا هو موضوع الجزء الثاني.

وإذا كنا تعرضنا للجزء الأول بشيء من التفصيل فذلك لأنه

على مختلف الأسفار، وأن يحشر رأسه بتحصيل مسبقة إليه الأولون دون طمع في تجديد. وهو بذلك راضى سعيد، في حين تنازع صدر فاوست رغبتان: إحداها دنيوية، تثبّت بالأرض، وتحصر بالأمّ الناس وآمالهم، وتصل على خلاصهم، والأخرى ملائكية، تريد أن تخترق الأجواء، وتخلق في السماء، لتكشف أسرار النعيم والشقاء، فأتى له إذن بالقناعة والرضا؟ يعلم ما بين أيديهم وما خلقهم ولا يخطئون بشيء من علمه إلا بما شاء (٢/ ٢٥٤).

أطلق فاوست لنفسه العنان، وانطلق مع حليفه الشيطان، ليره دنيا الإنسان، ومافيا من ضروب وألوان، يقوده مفيستو إلى حانة أورباخ في لينزج، ليعيش في جو الطلبة والمرح، وجو الشارين والمضمرين. ثم يدلفان إلى ماسي بمطبخ السحرة، حيث يحصل فاوست على شراب يعيد إليه صباه. ويظهر أثر الشبّاب في الحال، فخور في نفسه الشهوات، ويتوق إلى الملذات. يفت هناك أمام المرأة المسحورة فيرى فيها صورة عادة حسناء هي آتة في الحال، وهي صورة هيلينا التي نالها إلا في الجزء الثاني من اللأسة.

جلس فاوست يلتقط الأنفاس في الطريق، وقد توارى عنه الرقيق، ورجاة تمرّ أمامه مارجريت ذات الحال الرقيق. ويحاذيها فاوست فتخلص منه ونحفي في طريقها، فيطلب من مفيستو أن يحميها بها، وهذا يصحّ يظهرها وعافها.

يبدأ فاوست بفسخ الاتفاق، إن لم يتمّ بينها التلاق. ويديه مفيستو إلى بيتها، ويقوده إلى غرفتها، فيلمس فيها فاوست البساطة والتسقي، وفي جوارها الطهارة والإيمان العميق. وتردّد في مطلبه، ولكن مفيستو يشجعه، فيضع لها صندوقاً به تحت وحلّ، جنّ جنونها به عند رؤيته. لكن أمها اشتتت فيه رائحة المال الحرام، ولستدحت القيس لأخذ رأيه، فصادره لحساب الكنيسة؛ فهي «وحدنا نستطيع أن نهضم المال الحرام» - وهو قد يمارسه جوتة نجاة الكنيسة.

يأمر فاوست شيطانه بأن يهزّ لها حلّاً آخرى، ويرتب لها اللقاء. ولم له ما أراد حقاً، والقي مارجريت في بيت جاريتها مارتا. وهناك عرف عن مارجريت الكثير، فهي التي ترعى البيت وترعى والدتها، بعد وفاة شقيقها الصغرى، وبعد أن انتظم أخوها في الجندية؛ وأخذوا يتبادلان أرق العبيرات وبعض القبلات، ثم يتصرف الحبيب على أمل اللقاء القريب.

وفي مغارة بالغاية يحاسب فاوست نفسه، كيف أنه انغمس في الملذات ومازال يطلب منها المزيد. ويتم اللقاء الثاني بين فاوست ومعبودته. وبعد أن تخفّره في أمور الدين، تبره له عن منتهى حبها، وعن كراميتها لرفيقه للمؤمن. ثم يعطيا فاوست زجاجة بها سائل منوم لتضع لوالدتها قطرة أو قطرتين، فتنام بعمق، وبذلك يستطيع فاوست أن يتسلّل إلى حجره مارجريت. وفي تلك الليلة فقدت مارجريت شرها، وفقدت أمها التي نامت إلى الأبد من فرط النوم. ولما ميع أخوها بالبحر حضر ليقطع الشك باليقين، ووقعت

نرى أن هيلينا تركت خوارها بين ذراعي فاوست ، ثم يتحول الحوار إلى سحابة تحمل فاوست وتطير ، وتنهت مفيتو في اللحاق به .

نزل فاوست من سحابة ليفكر في مغامرة من نوع جديد تُرضي فيه حب التملك ، واكتشاف قيم خالدة ، والوصول إلى أصل منزله عن الفناء والزوال . أراد أن يخفف مساحة من المستنقعات الملائكة لشاطئ البحر ويمررها ويوسط عليها سلطانه . وكان له ما أراد ، بعد أن كلفه ذلك جهداً مضنياً ، بلده عن طيب خاطر ، لأنه أيقن أنه لا دوام إلا لعجلة الشيطان ، بل إن الدوام والسعادة تتوافران فيها يكسبه لئلا يجهده وعرق جبينه ، بنى فاوست الجسور ، وأقام البيوت والقصور ، وانخضرت على يديه الأراضي البرية ، وفاض الخير على رعاياه وعظمهم السرو .

ويرغم ذلك فإزال فاوست يخطط لتوسيع رقعة الأرض واستكمال مشروعه لإسعاد أكبر عدد ممكن من سكان المنطقة . لكن العمر لم يمهله أكثر من ذلك . أصبح شيخاً هرمًا ، وأصابه العمى ، ثم مات قبل أن يحقق ما نعى . مات قبل أن يصل إلى لحظة الإشباع الدائم ، والتحقق الكامل الذي لا يعرف شوقاً جديداً ولا رغبة جديدة^(١٠) .

وعنه يفسر الشيطان الرهان ، وتنازع الملائكة - من أطهار وأشرار - حول روح فاوست ، ويفوز بها ملائكة الرحمة ، حيث نالت الضمير ، وقد استنق (نتيجة سعيه الدائم) أن تمس العناية يدماً فتجلبه إليها في النهاية ، وتوحد بين نفسه المتنازعتين بالحب والحنان^(١١) .

ثم تستقبل أرواح القديسين والأبرار وهي تشدو بأهلبي الألفان ، وتشركهم مارجريت بعد أن تاب الله عليها وضر لها .

هذه هي الخطوط الرئيسة لأساسة فاوست كما عرضها جوته . وقد اضطررت كثيراً للاختصار عمالة التطويل .

• • •

والقصة حافلة بالحوار الممتع : فهناك الحوار بين الله والشيطان ، وبين فاوست والأخرى ، أمثال لافير ومارجريت وهيلينا ، أو بين وبين الشيطان ، ثم بين الشيطان وطالب العلم ، وهكذا . وعن ذلك الحوار يقول طه حسين : « في هذا الحوار كنوز من النقد والفلسفة والأدب لا يسيل إلى توقه ولا إلى إعطائه ولا إلى الإحاطة بها ولو كانت كهيئة بأن تعظم من جوته صورة رجل عظيم قد عظم حتى كانت عظمته أشبه شئاً بآخره ، ووق حتى كانت رفته أشبه شئاً بدعة الملائكة^(١٢) » .

توَّنه في البداية بأن مادة فاوست عاشت قروناً من العهر في وجدان الشعب عن طريق أدياته وشعرائه في فهم من عرض فاوست سحراً ، ومنهم من صورته علماً ، ومنهم من جمع فيه بين العلم والسحر ، « وآخرين رأوا فيه المشرع الثاني (أمثال شعره النصف) والدفع : المالمولر ، لينى ، كليبنجر » ، ثم وضعها جوته في قالب

يعرض جنوداً للأساسة كلها ، يعرض فاوست في لحظة تقوط من العلم والإيمان ، مستملاً هواجس الشيطان ، فإذا كانت النتيجة بعد أن نسي الله فأناؤه نفسه ؛ تسبب في تامة صبرته ، وقضى عليها وعلى ولدها وأنها وأختها ؛ فهل يقطع في ضرر أو غير ضرر ؟

كان لا بد للأساسة من تامة ، يكثر فيها فاوست عما ارتكب من ذنوب ، خصوصاً أنه في منظر الغابة واللغاة يستنكر ماتردى فيه ، ويطلب الزلة لحاسبة النفس . لكن تلك النفس واقعة تحت تأثير الشيطان ولابد لها أن تخطئ . بل تتطلع إلى المزيد ، ويعنى آخر لا تزال « النفس تنصارعان في صدره ؛ إحداهما تشبث بالعالم في لغة الحب العارمة ، والأخرى ترتفع في شوق لا يشبع إلى نعم الجلود الأملين . كل شيء يدل على أن فاوست لا يزال يتطلع إلى اللا محدود فيصده وجوده المحدود... »^(١٣) .

كان لا بد - إذن - من وضع فاوست موضع اختيارات أخرى ، بعد أن أنفق فيها فعل . ومن هنا وضع جوته الجزء الثاني - وهو عبارة عن أجزاء مفككة صبب فيها شاعرنا خلاصة معرفته التي جمعها إبان عمره المديد من أدب وفلسفة ورموز وأساطير ، على نحو جعل دور المسرح تكتفي بعرض الجزء الأول في كثير من الأحيان . فإذا نرى في الجزء الثاني^(١٤) ؟

يقين فاوست من صلواته ليستأنف مغامراته . يريد أن يحوب العالم الكبير ، فيلعب مع مسمم أفكاره مفيتو - الذي لم يعد له سوى دور الحامد - إلى بلاط القيصر . وهناك ينجم مفيتو في حل الصائقة المالية للبلاد ، ويشارك هو وفاوست في المهرجانات والأعياد . وفي فرصة أخرى يعرض فيها جوته مناظر من وحى خرافات اليونان وأساطير القدماء .

ثم يطلب الإمبراطور من فاوست - يوصفه الساحر الجبار - أن يستحضر له شيخ هيلينا وعشيقها باريس . وينجح فاوست - بمساعدة معلمه - في استحضار الشجين من عالم الأموات ، وينتهى الأمر باضجار رهيب يسقط فاوست من جرأه مشياً عليه . ولكن يتم شفاؤه كان لا بد له أن يتصد إلى أرض اليونان ؛ فيطير ميه الشيطان ، ويرافقه إنسى صخر - هو مونكوس - من اختراع فاجز . وهناك يبدأ فاوست في البحث عن الحلال الأكل ، فيبحث عن هيلينا ويغريها من عالمها السفلى . ويعود بنا جوته إلى الذكريات التاريخية ، لجرينا هيلينا وهي في قصر إسبارقة ، ثم زناها فتفتح بمغادرة ذلك القصر لتذهب إلى أركاديا في اليونان ، ثم إلى قصر فاوست الذي أصبح أمراً للبلاد . ويلقى مثال القوة بمثال الحمال ، أي فاوست وهيلينا ، ويتزوجان ويرزقان بمولود أسماه أوريفورون (ملك الشمس) . وعندما شب أوريفورون وكبر ، أراد أن يساعد والده في الحرب الدائرة ، وتقبل أنه يستلعب الطيراني ، فسقط من قمة الجبل تحت أقدام والده . ويعتو تخفى هيلينا أيضاً ، مما يدل على أن ذلك المثل الذي سعى فاوست لتحقيقه لم يكن بمثل أعلى ، لأنه ليست له صفة الخلود والدوام ، بل صار أقرب إلى الأوهام ، عندما

(مقيستوفيل). ومن باب السخرية من سيل الرموز والطلاسم والأساطير الذي حشره جوته في الجزء الثاني، وضع فريدريش تيدور فيشر الجزء الثالث لقصة فاوست (١٨٦٢). إلا أن كل هذه الأعمال المذكورة هبطت بمستوى المسألة، بل أدخلت عليها بعض عناصر الملهام^(١٣).

ويبقى موكب فاوست بين المهلكين له من رجال الأدب والساخرين منه، وللمحسنين لفكرة معينة فيه، والراضين لأخرى - «إلى أن يتحول أيام توحيد ألمانيا وتأسيس الرايخ (١٨٧١ - ١٩١٨) إلى أسطورة قومية أو إلى نوع من الإنجيل للأمة الألمانية» - على حد تعبير الناقد شفيثي. رآوا فيه آنذاك إحياء لشخصية زيمفريد بطل التيلينجن، وامتنح هيريش دونسر فيه الفكر الألماني وجوهره، والبحث الألماني وتطلعاته (وكان صفات فاوست ترجع إلى أصله الألماني). وشعبت المفاهيم حول فاوست، فيها السياسي ومنها الديني^(١٤).

وفي منتصف هذا القرن طلع علينا الروائي الألفي الكبير توماس مان برواية ضخمة بعنوان «دكتور فاوستوس» (١٩٤٧). وليست الرواية عن فاوست بل عن خليفة له يدعى أدريان ليفركون. وكما سنرى استند توماس مان في عرض الموضوع على مجابهة بالكتاب الشبي (١٥٨٧). وعلى بعض الوقائع من حياة نبش فيلسوف العصر.

تغطي الرواية الفترة بين ١٨٨٥ و ١٩٤٥ في ألمانيا، وهي فترة رأى فيها توماس مان الجميع الألماني مريضاً هزلاً، فترة خسرت فيها ألمانيا حريين عاقلين. وبشبه توماس مان ما حدث في ألمانيا بما حدث لبطل الرواية الموسيقار أدريان ليفركون، إذ جرّه الشيطان إلى طريق الهلاك والاندحار كما جرّ الحكام ألمانيا إلى الولايات والدمار. ويرى مولر زايل^(١٥) أن هناك وجه تشابه بين أدريان وبين مؤسسي الجمهورية الثالثة في ألمانيا (النازيون). ويتمثل وجه الشبه في إعجابهم بالقوى الخارقة كما أعجب بها أدريان. ولتبرز الرواية في بعض السطور:

لحقق توماس مان رواباً للقصة اسمه الدكتور سميرونس تسابيتولم، ليحكى قصة زميله الموسيقار أدريان ليفركون، فقد نشأ سوياً في كاتر أشرن بالقرب من مدينة هالتي، والتحقا هناك بالمدرسة. كان أدريان تلميذاً طيباً، يتوق في المدرسة دون أي جهد يذله. ثم تعرف أدريان على دنيا الموسيقى، حيث كان عمه يتاجر في الآلات الموسيقية. وتخصص في المقامات الموسيقية وتوافق الأنغام، ثم درس اللاهوت بجامعة هالتي. وذات مرة زار هو وصديقه تسابيتولم بيتاً للدعارة، إلا أن تلك الزيارة كانت بمثابة التحول الكبير في نفس أدريان، فقد جذبت انتباهه هناك فناء أسماها هيتزا إزمولدا، فصار مصدر إلهامه الموسيقي. سافر أدريان وزملاها إلى برسيبورج، وهناك حلزته هيتزا من خطورة الاختلاط بأولس جسدا، لكن أدريان لم يعبأ بتحذيرها، فالتصق منها مرضاً حاراً في علاجه الأطباء، ومنهم من مات به.

للمأساة فجاءت توتيجاً للموضوع، وجمعت بين عناصر العروض السابقة، بل غطت على السابقين واللاحقين، وسرت حتى فاوست إلى معظم معاصري جوته من الأدباء، إلى درجة أن لودفيج تيك - وهو من رواد الرومانتيكية - وضع قصة عام ١٨٠١ بعنوان «فاوست المضاد». وهناك كاتب رومانتيكي آخر - أدالبرت فون شامسو - ترك فاوست (١٨٠٤) يتنحر، لعله يصل إلى الحقيقة عن طريق الموت، بعد أن خذله الحياة. كما أن أنخم فون أرنيم - الرومانتيكي أيضاً - له رواية تاريخية وطنية بعنوان «حراس التاج» (١٨١٧)، يعرض فيها فاوست طبيباً ساحراً وسكّيراً مأكراً. وقارن كريستيان ديتريش جرابي بين فاوست ودون جوان زير النساء في «دودون جوان وفاوست» (١٨٥٩). بل ميز دون جوان على فاوست - حيث ترك الأخير يستسلم للشيطان، ويتبرأ من العلم والإيمان، كما فعل بالقصة غيره من المعاصرين آنذاك، أمثال زودين (١٧٩٧) وشييك (١٨٠٤) وفوجت (١٨٠٩). بل إن يوشكين يعرض فاوست (١٨٣٦) دون تعطش إلى المعرفة أو ولع بالمغامرة، مشيراً إلى الملل الذي وصل به إلى حد احتقار الدنيا والزهد في ملاتها.

ومن معاصري جوته الذين عالجوا موضوع فاوست أيضاً نذكر على سبيل المثال لا الحصر المؤلفين: كلنجان (١٨١٥)، فوس (١٨٢٣)، هولتي (١٨٣٢)، بل وضعها بعضهم على شكل أوبرا، كما فعل بيرنارد بالاشتراك مع شوبر (١٨٤٢) وقرنبا فاوست أقرب إلى شخصية دون جوان.

وبعرضه الكاتب الإنجليزي سوين بطلاً بين امرأتين (١٨٢٥). ومن الكتاب من كتب الخلاص والفرار لكل من فاوست ومقيستو معاً، مثل هوفمان (١٨٣٣). وفي فرنسا يرجع الفضل في انتشار القصة إلى ترويع مدام دي ستال لأعمال جوته عموماً وفاوست خصوصاً. وعرض لها من الفرنسيين برونو وميل عام ١٨٢٨ بعد أن وضع يميني لها الموسيقى. ثم كتب ليجويلون مسرحية بعنوان «مقيستوفيل» (١٨٣٧)، وكتبها أوبرا هيكتور برليوز بعنوان «لعنة فاوست» (١٨٤٦).

ومن أهم المؤلفات الفرنسية عن فاوست تلك الأوبرا التي وضعها جرونو بعنوان «فاوست ومارجريت» (١٨٥٩) ثم بول كاليري في «فاوست».

وفي إيطاليا ركز أربع روائت في أوبرا «مقيستوفيل» (١٨٦٨) على الناحية الشيطانية دون الشرعية.

وإذا عدنا إلى ألمانيا نجد الشاعر نيكولاس ليناو يكتب عن فاوست (١٨٣٦) قصيدة درامية طويلة، يعرض فيها كاترا بالله وبالطبيعة، على عكس شتولتي في قصيدته الدرامية (١٨٥٨ - ١٨٦٩) التي يبر فيها فاوست بمراحل توعية خلقية مختلفة ليقود بالفرغان في النهاية. ولم يفت هيريش هانتي، بموقفه للمعادى لجوته، أن يكتب عن فاوست، فوضع قطعة للباليه بعنوان «الدكتور فاوست» (١٨٥١)، عرض فيها الشيطان على أنه أنثى:

إيماناً بالله ، واستسلم للشيطان فَرَّه كان فيها بالناس من معيه وراء المعرفة ، لكن الشيطان لم يستطع أن يستسلم من الملوحة التي تدرى فيها ، ولم يفلح إلا توبته إلى الله بعمل الخير . أما في رواية توماس مان فليس للكون ذلك الإطار الإلهي ، بل إنه يبدو كأنه حادثة مظلمة سحيقة ، أو كأنه صورة للجحيم . لم يعقد أدريان الاتفاق مع الشيطان بوصفه مجرد وسيلة مساعدة لتحقيق غاية ، بل لأن الشيطان هو الواهب الحقيقي لقوى الخلق والإبداع الفني ، التمثل كله في دنيا الموسيقى .

ولسنا هنا في مجال المقارنة بين جوته وتوماس مان في عرضها لموضوع فلوست ، ومع ذلك فلا بد من أن نشير إلى أنها يشترك في بعض النقاط :

١ - كلاهما يعرض بطله لإغواء الشيطان ويركبه يوقع معه اتفاقاً . وإذا كان فلوست يلجأ إليه بوصفه الوسيلة التي تثير الغاية ، فإن أدريان يلجأ إليه بوصفه الغاية والملف الأسمى .

٢ - يس المؤلفان موضوع المصادقة الإلهية ، وإن كان الموضوع أكثر وضوحاً عند جوته .

٣ - وضع كل منهما قضيةاً بطله : فعند جوته نجد فلوست علماً طامعاً ، بينما فاجر عالم قانع . وعند توماس مان نجد أدريان فتناً قديراً ، تحوط به سحب النجوم والغموض منذ صباه ، بينما نرى تسيتيلوم إنساناً عادياً ، يعرف الحب ويربط بين اثنين والعلم .

لم يبق لنا بعد هذه الجولة السريعة مع قصة فلوست وكيف تناولها المؤلفون في الأجيال المختلفة إلا أن نذكر أن مأساة فلوست التي وضعها جوته نقلت إلى العربية في أكثر من ترجمة : نقلها إسماعيل كامل ، ومحمد عوض محمد ، ومحمد عبد الحليم كرامة (بالشر) ونقل مصطفى ماهر «نواة فلوست» ، ومحمد بدر الدين خليل ، وجزا بعنوان «مقيست» ، وعبد الرحمن صديق «مناجاة فلوست» ثم منظرًا في حقيقته مارثا .

وتناول الكتاب القصة بالتعليق والتحليل في مقدمات هذه الأعمال المذكورة ، وفي مقالات منفردة ، نذكر منها : مقال عبد الغفار مكاوي بعنوان «خواطر عن فلوست» ، ومقال عز الدين إسماعيل بعنوان «حاشي الحكمة حكيم الشئ» (١٦) .

بل لم يقتصر الأمر على الترجمة أو التحليل ، فقد وضع شيخ الكتاب العرب توفيق الحكيم قطعة قصيرة بعنوان «عهد الشيطان» (١٧) . ووضع الكاتب المسرحي علي أحمد باكثير مسرحية في أربعة فصول ، سماها «فلوست الجديد» (١٨) .

أما توفيق الحكيم فقد صدرت له عام ١٩٣٨ خواطر نثرية وضعها في كتاب بعنوان «عهد الشيطان» - نسبة إلى القطة الأولى منها وهي لا تعلم العشرين صفحة - وضع لها «تصديراً» يخاطب فيه شيطان الفن الذي أخذ من الكاتب كل شيء : صحته وشبابه ، يفتته ونومه . ثم يبدأ «عهد الشيطان» بفيديو فيه ما حدث له في

قضى أدريان معظم وقته في وضع الألحان ، فلم يكن يجيد الاختلاط بالآخرين ، اللهم إلا مع صفوة مختارة منهم ، مثل الشاعر روديجر شيلدكنايب ، وهو شاب مرح يرغب إخلاصه ، ارتاح أدريان لمرحه ومزاحه . ومن مدينة هالانت انتقل أدريان إلى ميونخ ، وتعرف هناك على عازف الكمان شفيترتيجر ، وهو شاب وسيم مولع بالغرام والمغازلة ، أراد أن يعقد صداقته مع أدريان ، لكن أدريان لا يعرف حرارة العواطف ولا دفع المشاعر .

وفي رحلة إلى إيطاليا فوجيء أدريان بالشيطان مثلاً أمامه ، وأخذ يتقمص أشكالاً مختلفة ، ثم دخل معه في حوار طويل ، علم أدريان في آناته أن ماله إلى النار ، وأن مرضه الحثيث امتد بمنوره إلى المخ .

ولما كان أدريان ذا موهبة فذة ، ولم يجله المرض لتحقيق الأمل والغرض ، فقد عقد مع الشيطان اتفاقاً . رضى أدريان أن تكون له عقيرة شيطانية لقاء أن يسبح كل أنواع الحب وزهده ، ثم يصاب بالشلل ويفوز الشيطان بروحه . فضل هذه الحالة على أن يبقى بضخالة الفكر وعظم المقلدين . وأتبعه الشيطان بأن أمامه من العمر ٢٤ عاماً ، وعليه أن يواصل العمل في دأب وبلا هوادة .

واستغل أدريان مواهبه الحارقة حقاً ، وركز على الإنتاج الموسيقي ، فوضع أعمالاً كثيرة . وأخذ اليأس يستولى عليه تارة ثم يعود إلى النشاط تارة أخرى ، وتعاوده الألام ، لكنها تهون في سبيل تحقيق الأحلام . ومن بين مؤلفاته الموسيقية عدد من المؤشرات الدينية ، وأهمها «شكري الذكور فلوست ونواحه» - مما يذكرنا بعنوان الرواية .

وانتقلت عدوى مرضه إلى ابن اخته نيوموك - وهو طفل في الخامسة من عمره - فأصيب بالتهاب سحائي في غشاء المخ وراح ضحيته - الأمر الذي هز كيانه أدريان . وفي آخر مشوشة يؤلفها أدريان ، تراه يضع في نهايتها صدى الضحك الرهيب لأهل النار . ثم يطلب من تسيتيلوم أن يخبره مع كل المعارف ليعرفها أمامهم . لكن أغلب الضيوف ارتاعوا من هول ما سمعوا . وأخذ أدريان يضحك بكل صراحة عن حياته ، وأنه كان دائماً يتطلع إلى الشيطان منذ صباه ، إلى أن تم بينهما الاتفاق الذي باع فيه روحه للشيطان . ثم ابتدأ في عزف مقطوعته ، لكنه انهار وأصيب بصدمة شلل عصبية .

ولما أفاق منها اتضح أنه قد عقله ، فجاءت أمه وأعادته إلى مسقط رأسه . وبعد سنوات من العذاب غلبه الموت من وجوهه الجسدي أيضاً ، وتنتهى الرواية بالكالت :

«فليرحم الله روحك البائسة ، يا صديق ويا وطني» - وكأنه يقول :

«وما ظلمهم الله ولكن كانوا أنفسهم يظلمون ، فأصابعهم سيئات ماعملوا وحاق بهم ما كانوا به يستزنون» (١٦ / ٢٤) .

وإذا عدنا بالذاكرة إلى فلوست عند جوته وجدنا أنه كان أكثر

ليخلصه من الأسياب التي تدعوه إلى الانتحار؛ وأولاً أن يأتيه ببرجريت. ويأتيه يا حقا وهي في ثياب راهبة، ثم يصرفها حتى يوقع فاولست الاتفاق؛ ويتعشاء بمجلس الشيطان على فاولست إذا حقق له أمانيه وهي: المعرفة الشاملة، والصحة والقوة والشباب والخي والشفرة والحب العام مع مرجريت وغيرها من حسان الدنيا.

ثم يبدأ الشيطان بعد التوقيع في عمله، فيستأجر غانية اسمها جيرتود ويلبسها ثياب راهبة، تظهر وهي ترقص رقصات مثيرة، وتتجرد من ثيابها قطعة بعد قطعة، ثم تقيش معه في قصره دون عقد قران، بل تبدأ تحونه مع باربازيل. وينجح الشيطان في إغراء فاولست بأن يغزو باربازيل مع صديقته «إيمي»، إلا أن ضمير فاولست يستيقظ فيؤنبها ويتأفف منها، فتوب وتصبح راهبة هي الأخرى.

ثم ترى فاولست وقد كانت بحوله تنجح في تحويل الصحارى إلى رياض غناء. ويطلب من باربازيل مساعدته في الكيمياء، إلا أن باربازيل يشترط أن يحصل عن طريق فاولست على عقد مع الشيطان. ويرفض الشيطان، لأن باربازيل وأمثاله في قبضته.

ويدأ عتاب بين فاولست والشيطان، أخذ هذا يعدد فيه أفضاله على فاولست، فقد أعاده إلى سن العشرين، ومنعه بأن النساء من مختلف بلاد العالم، وأخضع له الخمر من قبر فرعون في جوف الهرم، وأتاه بالقوكة في غير موسمها، وطاق به بلاد العالم، وأراه أن الأرض كروية، وأخذله إلى كهنة وادى النيل وإلى حكاة الهند والصين وطلاقة الإغريق. لكن فاولست يرى أن ذلك كله لم يزد به بالحقيقة علما بل زاده بها جهلا، ولم يحقق مشروعه في تعمير الصحارى بعد.

أخذ الشيطان يلهمه فغرض عليه هيلين أجمل الجميلات التي قامت من أجلها حرب طروادة؛ لكن فاولست يعتقد العزم على عدم النظر إليها وهي ترقص وتقطع ملابسها. وانطرح فاولست أرضا وأغمى عليه، ولم ينظر إلى الفتنة، ثم أفاق بعد ذلك وقال إنه رأى نور الله.

ثم يتعاون باربازيل مع الشيطان على إغراء فاولست بالملذات والنساء. عرضا عليه إلكات الجمال أمثال فينوس وأفروديت وسميراميس وكليوباترا وغيرها. ووسط هذا المركب تظهر مارجريت الحقيقة فيسقيها فاولست غفلا وينتقل عرضا انتقاما منها، وهو لا يدري أنها جاءت من الدبر لتتقدم من برائش الشيطان. وبعد أن غرر بها يكشف الحقيقة؛ فهي مازالت بكرا. ويوضح له أن الشيطان خدعه فيها مرتين.

في الوقت نفسه يشعر الشيطان بغضب فاولست، فينبذ حقد باربازيل على فاولست، ويوغر صدره بالتخلص من فاولست ليحصل على المال كله لنفسه، وذلك بعد أن يحكم فاولست الدولتين (الغرب والشرق) ويدعو الناس إلى عبادته من دون الله، وبذلك يفوز الشيطان.

منصف ليلة من ليالى الشتاء، حيث كان جالسا إلى مكتبه يقرأ قصة فاولست. وكان قد وصل إلى الصفحات التي يجلس فيها فاولست بين كتبه، وهو قاطن من العلم وراغب عن الحياة؛ فقد أعطى العلم كل حياته دون أن يتبع من الدنيا بشئ. «لم يلا قلبه بشئ وإنما ملا رأسه بكلام كثير سوف يأكله الدود مع الجمجمة». وفي هذه اللحظة من القنوط يظهر الشيطان لفاولست ويتحاوران ثم يكتبان عهدا بعيد فيه الشيطان الشاب إلى فاولست، لقاء أن يكسب الشيطان روحه. وكان له ما أراد، فأصبح فقير في العشرين من العمر.

وهنا تعرف الحكيم عن القراءة وطرح الكتاب، وهما في وادى التأملات، وصرخ ناديا الشيطان وسط ظلمة الليل الهيم، ولكن لم يبرز الشيطان إليه بالطبع.

وراح في النوم، وإذا به يتخيل أن مفيستو يأتي الشتاء، فطلب منه الحكيم أن يمنحه حب المعرفة. أراد أن تكون له نفس فاولست أو نفس جوته، لقاء أن يضي بالشباب. ثم انصرف الشيطان موافقا، دون حاجة إلى تدوين الاتفاق.

ومضى على تلك الليلة ثلاثة عشر عاما، ألهم فيها الحكيم الكتب التاما، وأساطير مختلف العلوم والفنون على. وملأت عليه المعرفة حياته، إلى أن نهته خادم عجز إلى صحته بعد أن شجب لونه، وتجمعت أسارير وجهه. وتقرص ظهره وانغنى، وضاع الشباب.

وفي مسرحية «فاولست الجديد» يعرض على أحمد باكتير القصة في أربعة فصول، مستخدما الأسماء نفسها في مسرحية جوته؛ بعد الخلف والتغيير والإضافة؛ جعل فاجتر خادما لفاولست ومعه الحاقدة أوبلجا. وأضاف مكانه شخصية باربازيل عالم الكيمياء في العصور الوسطى. وكان لما زميل ثالث في الدراسة هو «فالليز» الذي مات بالسرطان. وقد أراد فاولست وباربازيل اكتشاف علاج لذلك المرض. ثم اشتركا ما في اشتراك آله لتزوير العملة، إلا أن باربازيل نبذ المعرفة وآله وجد في الحياة متاعا أهم، بينما واصل فاولست حياة العلم والبحث.

ثم أحب كل منها: صاحب باربازيل إيمي إلى أن تال منها ما أراد. وأخذ يلعب بها وينقض معها الليالى الحسرة في فندق الرانس فوق الجبل.

أما فاولست فأحب مرجريت، وكان صادقا في حبه. أعطى لعمها المسال التي أرضاه ليتكمن من زواجها، إلا أنها رفضت الزواج منه عندما صارها بأنه زين القود، وهجرته ودخلت الدبر.

ازداد يأس فاولست وقنوطه، فلم يظفر من العلم بظلال؛ ويريد أن يتنقل بالانتحار من وجوده السخيف إلى وجود أفضل.

ينتهز الشيطان الفرصة ويدخل على فاولست في صورة باربازيل أولا، ثم يكشف له عن شخصيته، ويعرض عليه خدماته،

عمود تيمور في مسرحية «أشطر من إيليس» . وعلى أحمد باكثير في مسرحية «هاروت وماروت» . وفي رضوان في مسرحية «دموع إيليس» . وكما لم تخرج المسرحيات الأوربية عن فاورست عن الإطار اللسحي ، فإن هذه المسرحيات العربية وضعت في الإطار الإسلامي ، «حيث التزم هؤلاء المؤلفون جميعا بالموقف الإسلامي في رؤيته لملائكة الله بالشیطان ، وفي أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة بالله منذ طرد إيليس من رحمة الله . وحتى لا نشق على القارئ كثيرا باستعراض شخصية الشيطان وعلاقته بالإنسان في كل تلك الأعمال العربية ، فإننا نشير إلى التحليل الدقيق لكل هذه الجوانب وغيرها في كتاب أحمد شمس الدين الحجابي^(١١) . حيث أغاض في مقارنتها ، ميّنا مدى تأثرها مسرحية فاورست عند جوت .

وبذلك نصل إلى نهاية هذه الجولة السريعة مع موضوع فاورست وطريقة عرضه في دنيا الأدب . ولم يتسع بالطبع هذا المقال لكل ما يمكن أن يقال ، بل مرّ على بعض النقاط برغم أن كلا منها جدير بالدراسة والاهتمام . فالموضوع يمثل النزعات الإنسانية ، من رضى وطعم أو قناعة ورجيم ، ويعرض ما يتجلى للبشر في لحظة يأس أو قنوط من المعرفة الإلهية ، برغم أننا ألا نقنط من رحمة الله . وأن نرضى بما قسمه لنا . ولكننا بشر . والإنسان خطأ . نستسلم لهواجس الشيطان فنضل . ثم تردنا قوة الإيمان فنهتلى . وبين هذين القطبين نتأرجح . وما كنا لنهتلى لولا أن هدانا الله .

غير أن فاورست كان قد تغير ، وتدم على فعلته مع ما رجرت ، خصوصا وقد أصابها الحمى ، وحاول الجميع إسعافها . أخذ فاورست يلقى بأبحاثه في التيران ليقطع صلته بالشیطان ويحو آثاره إرضاء لمرجريت . عند ذلك تحوت وهي راضية ، لأنها سوف ترى فاورست في الآخرة بعد أن تاب الله عليه .

ويشعر فاورست بالنهاية فيوصي بالقصر لمقدمه فاجر ونعادمته أولما بعد أن يتزوجا . ولما علم باريسيل بأن فاورست أحرقت الجحوت حتى لا تقع في يد أحد يستغل بها البشرية . يطمعته ويحب . إلى الشيطان طالبا المكافأة . فيؤنبه الشيطان ، لأنه إنما قتل الرجل الذي كان أمه الوحيد . يلقى باريسيل بنفسه من فوق القصر ، ويذهب الشيطان ليستولى على روح فاورست . مغريا إياه بحياة الجحيم وما فيها من كفاف للخلاص . لكن أصوات الملائكة تطرد الشيطان بوترفع روح فاورست إلى بارئها وسط أنغام الموسيقى والألحان .

بهذين الصليين لكل من توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير أردنا أن نشير إلى أن أسطورة فاورست أو قصة الإنسان الذي باع نفسه للشيطان وليست غريبة على الجميع المصري . على حد تعبير أحمد شمس الدين الحجابي^(١٢) : «فقد تناولها أيضا كل من محمد فريد أبو حديد في مسرحية «عبد الشيطان» . وتأثر بها توفيق الحكيم في مسرحيته «سليمان الحكيم» تأثرا واضحا . وظهر تأثيرها لدى كل من

الهوامش :

- (١) عباس محمود العقاد : الجبروت الكسالة لفرقة . المجلد ١٩ فصل وثلاثين جيتي
- (٢) ص ١١٥ «دار الكتاب اللبناني» بيروت (١٩٨١) .
- (٣) طه حسين في مقدمته لترجمة فاورست محمد عرض عام ١٩٣٠ . الطبعة الخامسة عام ١٩٧١ م ص ٩ وما بعدها .
- (٤) العقاد ص ٦٥ .
- (٥) راجع : (أ) العقاد ص ٦٤ ، (ب) محمد عبد الحليم كزارة في ترجمة لمساءة فاورست : الإسكندرية ١٩٥٩ م ، (ج) محمد عرض محمد في ترجمة فاورست الطبعة الخامسة - القاهرة ١٩٧١ م (وبما مقدمه طه حسين ولخص الجبروت الثاني من المسألة) .
- (٦) العقاد ص ٦٤ .
- (٧) طه حسين ص ١٣ .
- (٨) محمد عرض محمد ص ٦١ .
- (٩) عبد الغفار مكاوي : عواطف عن فاورست ، في كتابه بعنوان البلد البلد . دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٣ .
- (١٠) نستد في عرض موجز لبارئ الثاني على لخص محمد عرض محمد للحلق بقمته لترجمة فاورست ، وعلى النص الكامل .
- (١١) عبد الغفار مكاوي ص ٦٥ .
- (١٢) المرجع السابق ص ٦٤ .
- (١٣) طه حسين في مقدمته لترجمة فاورست محمد عرض عام ١٩٣٠ . مقال بمجلة «هجر» . المجلد الثاني . العدد الأول - القاهرة أكتوبر ١٩٨١ (٣٩ - ٤٢) .
- (١٤) فارن : (أ) ألفريد روزينج في «عراقلة القرن العشرين» (١٩٣٠) . (ب) ليغلم بوم : «فاورست اللائقي» (١٩٣٣) .
- (١٥) تالينزوال - زابيل في محاضراته عن قصة فاورست بجماعة بيرنغ في الفصل الثماني الثاني عام ١٩٦٦ .
- (١٦) راجع لمجموعة رقم ٨ ورقم ١٣ .
- (١٧) توفيق الحكيم : عهد الشيطان - القاهرة ١٩٣٨ م .
- (١٨) على أحمد باكثير : فاورست الجديد - مسرحية في ٤ فصول القاهرة ١٩٧٤ م .
- (١٩) أحمد شمس الدين الحجابي : الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣ - ١٩٧٠) ، الكتب الأولى ، دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٥ ص ٢٢٤ وما يليها .
- (٢٠) في المرجع السابق تحليل لصورة الشيطان في المسرح المعاصر (من ص ٢٢٥ حتى ٢٨١) .

فناوست في الأدب العربي المعاصر

تمهيد :

في محاضرة ألقيتها في عام ١٩٧٩ ، بمناسبة الذكرى السادسة لوفاته عميد الأدب العربي ، الدكتور طه حسين ، في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، بعنوان «بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألماني»^(١) ، تحدثت عن اعتقاد طه حسين في تقديم الأدب الألماني إلى القارئ العربي على أيديين عظيمين ، القصر اهتمامه عليهما اقتصارا يوشك أن يكون كاملا : وهان فولفنج فون جوته ، وفرانتس كافكا ، وذهبت إلى أن هذا التركيز يتعلق بلنكر صائب ، لأن جوته يمثل نخبة من الاتجاهات الأدبية الألمانية المهمة من «الروكوكو» إلى «العاصلة والاندفاع» إلى «الكلاسيكية» و «الرومانتيكية»^(٢) ، وبهذا لأن التعريف به كان يعني فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب الألماني في عصر من عصوره الزاهرة ، ولأن كافكا يمثل مجموعة كاملة من المقومات الأساسية التي يقوم عليها الأدب الألماني الحديث^(٣) .

الألمانية في المعاهد والمدارس إلى مطلع الخمسينيات . إلا أن التأثر الزمني ، والتواضع الكنتي ، لا يمتنعان بالضرورة ضعف التأثير ؛ فقد أوفى الأدب الألماني في شخص جوته وأعماله رسولا لا يبارى في دعوة التواصل بين الثقافة الألمانية والثقافة العربية الإسلامية . فلم يقف حرصه على الثقافة العربية الإسلامية عند حد الدراسة المتأنية والمعرفة الصحيحة ، بل تجاوز ذلك إلى حب هذه الثقافة واغتراف من متاعها . فليس من الغريب أن يمس حملة الثقافة العربية الإسلامية من مؤلفين ومترجمين وقراء بهذه القرابة ، وليس من الغريب أن يكون لهذا الإحساس أثره الكبير المستمر .

وإذا كان اتصال الثقافة العربية بالثقافة الفرنسية قد بدأ في القرن التاسع عشر ، ووجد له في رفاة الطوطاوي وتلاميذه نقلة دموين بالمعنى الواسع للنقل^(٤) ، فإن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الألمانية تأخر حتى مطلع القرن العشرين ، ولم يأخذ صورة نشطة إلا على إثر زيارة إمبراطور ألمانيا للمشرق ١٨٩٨ ، ثم قبل الحرب العالمية الأولى^(٥) . كذلك نلاحظ أن تأثير الثقافة الألمانية ، إذا أخذنا الترجمة دليلا عليه ، يقل في حجمه عن تأثير ثقافات أوروبية أخرى مثل الثقافة الفرنسية والإنجليزية . ويرجع ذلك إلى أسباب سياسية في المقام الأول ، ارتبطت بها أسباب أخرى ؛ منها تأخر تعلم اللغة

جوته بين العرب :

لعل أقدم محاولة لنقل شيء من أعمال جوته إلى العربية هي تلك الترجمة التي نشرها أحمد رياض في القاهرة عام ١٩١٩ لآلام فرقة^(١)، في إطار حركة عاطفية ورومانتيكية برزت في الأدب العربي في مصر آنذاك، وفي ربط مستتر بين هذه القصة وقصص عربية شبيهة مثل قصة مجنون ليلى وقصة قيس وليلى، عرفت طريقها إذ ذلك إلى التجديد. وما مرت سنوات خمس حتى كان أحمد حسن الزيات قد أتم ترجمته الشهيرة لهذه الرواية، وأصدرها بمقدمة كتبها طه حسين، فلاققت نجاحاً كبيراً، وما تزال هذه الترجمة تصدر إلى يومنا هذا في طبعات مجددة. وأصدر عمر عبد العزيز أمين، صاحب القلم المعروف في روايات الحب، صياغة مبسطة لها، وتكرر طبعها هي الأخرى، وكانت آخر طبعة رأيتها منها هي طبعة ١٩٦١. ويمكن القول إن رواية آلام فرقة أحدثت أثراً كبيراً في العالم الثقافي العربي، وأن للترجمة لا يكون عن إعادة ترجمتها، ناهيك عن تأثر الأدباء والشعراء بالحقائق بها.

ومن الممكن القول إن محمد عوض محمد هو أول من رجع في ترجمته إلى النص الألماني على نحو ما، على عكس سابقه الذين استخدموا لغات أخرى مثل الإنجليزية أو الفرنسية. أخرج محمد عوض محمد في عام ١٩٣٣ ترجمة ثائرة لفرمن ودوريتا بمقدمة كتبها طه حسين^(٢)، ونقلت الطبعة الأولى، فصدرت طبعة ثانية في عام ١٩٤٩. ثم نشر محمد عوض محمد في أثناء الحرب العالمية الثانية ترجمته للجزء الأول من «فاوست» بمقدمة لطلح حسين. وصرحان ما دخلت هذه «القصة» في دائرة الاهتمام على مستويات مختلفة، فظهرت لها صياغة روائية في روايات الحب، منها تلك التي صنعها إسماعيل كامل، ثم في عالم المسرح والسيتاء حيث قدم يوسف وهبي مسرحية «الفيضان»، ثم فيلم «صفر سحيم». وظاهر أخيراً فيلم «المرأة التي غلبت الشيطان» وسرسية «صعود عبده عود» تمثيل أمين الغندي. واهتم للترجمم الشاعر عبد الحليم كرامة بهذا العمل للمسرحي الكبير، فترجمه وشرأه على الخط الشعري القديم في عام ١٩٥٩، ولم يكتب بترجمة الجزء الأول من المسرحية، بل يحكى على ترجمة الجزء الثاني شرأه أيضاً، ويدل في ذلك جهدها يفوق المألوف. ولعبد الحليم كرامة ترجمة لإيفيجينا، ليست هي الوحيدة، فهناك ترجمة أخرى لها أصدرها محمود إبراهيم المصروق، ومنها ترجمة لاجمونت في مجلد واحد ١٩٦٦. أما ترجمة «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» فقد اضطلع بها عبد الرحمن بدوي، الذي يعتبر ينوشك حلماً من الأعمال الثقافية البارزة في مجالات كثيرة منها مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية. أصدر عبد الرحمن بدوي ترجمته للديوان في عام ١٩٤٤، ثم أصدر طبعة مزيطة مستقلة ممتازة في عام ١٩٦٣. ومن أعمال جوته أصدر بدوي أيضاً ترجمة «الغابات والزوجة» وبنوان «الأسباب المضرة» في عام ١٩٤٥. وهناك ترجمة ممتازة لمسرحية «هزكواي ناسو» أصدرها الأستاذ الأديب الشاعر الدكتور عبد الغفار مكاوي في عام ١٩٦٧، وله أيضاً ترجمة لقصتين من قصص جوته «الأوصصة» و«الحكاية» وبخانات

من «الديوان الشرقي». وقد بدأ مصطفى ماهر في عام ١٩٦٦ مشروعا طموحا لترجمة أعمال جوته المسرحية، أتم في إطاره : «نزوة العاطف» و«الشركاء» و«أورفاوست» و«جونس فرن بريشتين» و«وكلانجيو» و«شيليا»^(٣). كذلك أصبح أن نشير في هذا المقام إلى ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدق لبض قصائد من أعمال جوته^(٤).

وهناك دراسات مختلفة بالعربية تدور حول جوته، قد لا تكون كثيرة، ولكنها تبين الاهتمام بالأديب الألماني الكبير، وتبين في الوقت نفسه المواقف المتباينة التي وقفها مستقبل^(٥) جوته. هناك دراسات طه حسين التي قدم بها لآلام فرقة وهرمن ودوريتو وفاوست، وهناك دراسته التي أجهها ذكرى مرور قرنين على مولد جوته. وقد احتفل عباس محمود العقاد أيضاً بهذه المناسبة وأخرج كتابه الصغير «عقريه جيتي». وهناك كتابات متفرقة لكثير من الكتاب مثل توفيق الحكيم وحل أحمد وحسن محمود. وهناك مقالات بقلم الدكتور محمد عوض محمد عن فاوست، وكتيب بنوان «جوته والإسلام» بقلم عبد الرحمن صدق، وكتيب بالنون نفسه بقلم عبد العزيز بن شنيو^(٦)، ومقال بالنوان نفسه بقلم الدكتور مصطفى ماهر. ولعل أهم الدراسات المتخصصة التي كتبت عن جوته هي التي صدرت كمقدمات لترجمة هذا الكتاب أو ذاك من كتيه : دراسات الدكتور عبد الرحمن بدوي، ودراسات الدكتور عبد الغفار مكاوي، ودراسات الدكتور مصطفى ماهر. ولابد أن نضيف إلى هذه المختارات الليولوجرافية رسائل للاجستير والدكتوراه التي كتبها الدارسون العرب، أو التي يمكن على كتابتها حالياً، وكذلك الدراسات المقارنة التي كتبها الدكتور هو الدين إسماعيل^(٧)، والدكتور أحمد شمس الدين الحجابي^(٨)، وغيرها.

المواقف

دخل أدب جوته، إذن، إلى دائرة الثقافة العربية الإسلامية، واستقبله المستقبلون بوجهات نظر متباينة، كانت لها آثارها على اختيار للترجمين للأعمال، وعلى طريقة الترجمة وأسلوبها، وكانت لها آثارها على الفهم والتفسير، ثم كانت لها آثارها على الحكاية أو للمارسة أو الانتماء أو الإفادة أو الاستئناس. ويمكننا أن نحدد المواقف الاستقبالية^(٩) على النحو التالي :

الموقف الأول : هو الموقف التعريبي، الذي يشار فيه الناقلون نصاً أجنبياً له أرقية مبهمة نوعاً ما في التراث العربي، بحيث لا يجد القارئ في النص المنقول غرابة شديدة، كما حدث في حالة نقل «آلام فرقة» إلى العربية، بين هذه القصة وبعض القصص العربية القديمة من شبه. وقد يلعب أصحاب هذا الموقف إلى اصطلاح أسلوب قريب إلى القارئ العربي، بغض النظر عما إذا كان هذا الأسلوب يعنى بالشرط العلمية المطلوبة في الترجمة الدقيقة، وهذا ما فعله الزيات بأسلوبه للممتاز^(١٠).

الموقف الثاني : هو الموقف الاستحوادي، الذي يتصور فيه

المجالات العربية لمادة فاوست:

أشرنا من قبل إلى الترجمات العربية لأعمال جوته بصفتها عامة ،
وذكرنا بينها ترجمات فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد (١٩٩٢)
للجزء الأول ، وترجمة عبد الحليم كرامة الشعرية للجزء الأول أيضا
(١٩٩٦) ، وترجمة عبد الحليم كرامة الشعرية للجزء الثاني
(١٩٩٦) ، وترجمة مصطفى ماهر لأورفاوست (١٩٧٥) .

كذلك ذكرنا في معرض الحديث عن الدراسات المنصبة على
أعمال جوته بجامعة الدراسات التي اقتصت بفواوست ، وهي دراسات
طه حسين ، ومحمد عوض محمد ، وعبد الغفار مكاوي ، ومصطفى
ماهر .

وشرنا على الترجمات التصويرية مثلاً ، تلك الترجمة التي جعلها
صاحبها على هيئة رواية الجيب .

ويمت أن نذكر الآن طائفة من الأعمال الأدبية التي تعالج لمادة
الفاوستية معالجة مباشرة :

عهد الشيطان ، قصة لتوفيق الحكيم

عهد الشيطان ، مسرحية محمد فريد أبي حديد

فاوست المجلد ، مسرحية لمي أحمد باكثير

وهناك فضلاً عن ذلك أعمال أدبية أخرى تعالج المادة الفاوستية
جزئياً ، أو على نحو غير مباشر ، نذكر منها :

سليمان الحكيم ، مسرحية لتوفيق الحكيم

أشهر من إليس ، مسرحية محمود تيمور

دموع إليس ، مسرحية لفتحي رضوان

هلاوت وملاوت ، مسرحية لمي أحمد باكثير

ميجستوفوليس قصة قصيرة لمحمود طاهر لاشين

وسيقصر حديثنا هنا على الأعمال الثلاثة الأولى، وهي المجالات
للباشرة .

عهد الشيطان :

ظهرت قصة توفيق الحكيم «عهد الشيطان» في عام ١٩٣٨ ،
ويتخذ فيها الأديب الكبير من مادة فاوست موقفاً حوارياً . والقصة
على لسان ضمير لشكل ، يحكي الأديب عن نفسه أنه كان يجلس
جلسة فاوست في منتصف الليل إلى المكب ، يقرأ مسرحية فاوست
في نور شميل ، ويقف في أثناء قراءته عند شكوى فاوست من أنه
ضيق حياته في السبي إلى اللعنة ، ولم يتمتع بشئ من طيبات
الحياة ، إلى أن يشعر أنه ليس وحده في المكان ، فقد جاء إليه
الشيطان بعرض عليه أن يحقق له كل ما يطلب . ثم يقرأ في مسرحية
جوته كيف اتخذ الشيطان هيئة بشرية حتى يراه فاوست ويحذره ،
وكيف اتفق الاثنان ونحروا العهد ، ومهر بالمم : «أعطيك الشباب ،
وتعطيني فسك .»

الناقلون أن جوته أديب وشاعر ومفكر ، ينتمي إلى الثقافة العربية
الإسلامية ؛ فهم يحرصون على تأكيد انتباهه إلى الإسلام والعروة ،
فترى عبد الرحمن صليق يسميه «جوته الشرقي» ، ويذكر في ختام
كتابه : «... والقراء لا محالة يذكرون عائلته إظهار الحق أجمعين
على محاسن الشرقي .. وما جاء به الإسلام من الحق .. ويظهر هنا
للوقت واضحا في كتابات الكاتب الجزائري عبد الحميد بن شبو
الذي يقول مثلا : «ذلك أن جوته كان إنسانا على النحو الذي يفهمه
الإسلام ، ويرينه ..» أو يقول : «...كان جوته مصدقا للعقل
الرباني الروحي الذي قام به محمد ... ولقد سعى جوته إلى تقليد النبي
في تصرفه ، بل في عمله .»

الموقف الثالث : الموقف الطلي الأكاديمي الذي يحاول فيه
الناقلون أن يفهموا جوته وأعماله فهماً يتفق مع متطلبات المتابع
للموضوعية ، ويحاولون إلقاء الضوء على التواصلي القامضة الشمية إلى
ثقافة أخرى ، بدلاً من تجاوزها أو تحويرها أو تزيينها . من أمثلة ذلك
دراسة الدكتور عبد الغفار مكاوي ^(١٥) «تريثي كليلاً لا أجمعك ...
خواطر عن فاوست» التي يبين فيها أبعاد للشكل الفاوستية من وجهة
النظر الأدبية ^(١٦) .

الموقف الرابع : الموقف الحوارية الذي يدخل الناقل فيه مع
الأديب والشاعر الذي يستقبله ، أو يستقبل شيئاً من أعماله في حوار
وتقاش وجدل ، يريد أن يبين المواضع التي تنم ، والتي يحرص على
قلها ، والمواضع التي يرفضها ، أو يستنكرها على نحو ما فعل توفيق
الحكيم في «عهد الشيطان» أو على نحو ما ترى في الحوار بين الدكتور
حسين مؤنس وتوفيق الحكيم : «لقاء مع توفيق الحكيم على مفترق
الطريق» (مجلة أكسير ، القاهرة ، ٩ مايو ١٩٨٢ ، العدد ٢٨٩) .

الموقف الخامس : الموقف التصويري ، الذي ينصرف فيه الناقل
عن النص الأصل في شكله وموضوعه ، ويحول المادة المتاحة إلى شئ
آخر ، كأن تحول تمثيلية فاوست للمسرحية التراجيدية إلى رواية
جيب ، أو إلى مسرحية فكاهية شبيهة ، أو إلى فيلم سينما على نحو
ما نرى في مسرحية «الشيطان» ليوسف وهبي ^(١٧) ، وفيلم «صغير
جهنم» له أيضا ، وفيلم «المرأة التي ظلمت الشيطان» ، ومسرحية
«عبود عبده عبود» التي مثلها أمين الحنيدى .

تختلف المواقف إذن ، ويرى الباحث في اختلافها أموراً كثيرة
يتم بها العالم ، وخاصة في مجال علم الأدب للقرن ، وبجالات
بحوث الاستقبال ، ولا يمكن أن نجعل هذه المواقف درجات
تقييمية ، فنرى بعضها في القيمة فوق بعض ، ولكننا نستعمل
وتنوع ، ونلقى الضوء على الشروط والمواقع والتأثير ، وعلى
الخطوات التي يخطوها هذا المصطلح أو ذاك من أعماق النقل أو النقل ،
أو ما يسمى بالاستقبال .

وقبل أن ندخل في مناقشة تفصيلية لهذه النزعات المتباينة المتصلة
بموضوع فاوست بالذات ، نسير إلى طائفة من الأعمال الأدبية العربية
التي يشتمل فيها استقبال مادة فاوست .

الكسندر ديجا^(١٧). وقد ينظر توفيق الحكيم في وصف شيطانه فيتحدث عن «المطاول على عرش فكرتنا النوراني»، ولكنه في نهاية القصة لا يرحم بأن الشيطان جرده من شبابيه: «أم تراه الشيطان قد تقاضى الفن دون أن أعلم؟».

ونحن نلتقي في هذه القصة بمقتضيات اختيارية من عناصر مادة فاوست كما عرفها جوتة وعالمها، ونلتقي بإضافات وتحويلات أدخلها توفيق الحكيم عليها. فهو عندما يصور حضور الشيطان إلى فاوست، يرى أن الشيطان قد حصر من لقاء نفسه، «وإذا صوت هامس يلقي في أذنه.... لقد سمعت ما دار في نفسك». أما مفيتوفيليس لدى جوتة فلم يأت إلا بعد أن توسل فاوست لاستحضاره بالوسائل السحرية والتعاويذ، وادعى أن فاوست أتبعه بتعاليله، وإن صبح أن الأجزاء الهيكلية للمسرحية توحى بأن الشيطان حدث الرب بأنه سيهبط إلى فاوست ليؤويه. وهذه مشكلة أخرى هي مشكلة الإنسان الكبرى: حرية الإرادة أمام القدر والمكتبوب. ويركز توفيق الحكيم اهتمامه في عناصر عدة: حب المعرفة والاستعداد للتضحية بالشباب من أجلها. وهو يقلب الصورة؛ فبينما يطلب فاوست الشباب، يطلب هو حب المعرفة الحقيقية، ويضيق الشباب، ثم يشكو في النهاية من ضياع الشباب.

وإذا كان جوتة قد خلق شيطانه خلقاً، ووضع له صفات معينة يعرفها للتخصيص، وربطه بآثار الكيان الشيطاني للمسي مفيتو أو مفيتوفيليس، فإن توفيق الحكيم يقره مرة من «شياطين الفن» الذين تحمّل عنهم شعراء العرب القدامى^(١٨)، وقره من إبليس الذي لم يسجد للسمو الإنساني عندما سجدت الملائكة... على نحو ما جاء في القرآن الكريم—ويقربه من روح ألف ليلة وليلة عندما يسكن عن فاوست أنه أبصر «فراعين وقلمين وبقايا جسم آدمي تأتي طائفة من أنحاء الحيرة المختلفة، وتلتصق بالوجه حتى صار إنساناً، وتغير الوجه فصار كجوه البشر».

وهناك أمثلة كثيرة على الموقف التعريبي الذي يأخذ توفيق الحكيم بطرف منه، نذكر منها وصفه للحرمان الذي شكا منه فاوست: «... إنه خارج من الحياة ولم يعمل زهرة، ولم ينتشق صبراً من ذلك البستان القاتن بأشجاره وأثماره ووروده وزغلاه...».

عبد الشيطان:

كتب محمد فريد أبو حديد هذه المسرحية، كما يذكر الدكتور عز الدين إسحاق، في عام ١٩٢٩، وأخرجها مطبوعة في كتاب في عام ١٩٤٥، وهي مسرحية نثرية في ثلاثة فصول. يبدأ الفصل الأول في حجرة فاوستية تضطرب فيها الكتب والأشياء. والشخصية المناظرة لفاوست هي شخصية (طوبوز)، وهو شاعر ومؤلف وفيلسوف له كتب مشهورة، منها «فاوستوس الجديد»، ولكنه يختلف عن فاوست في أنه شاب عليه مسحة من الجبال، ولكنه ظاهر الحرمان والمعاودة. ويتحدث طوبوز عن مشكلته فيما يشبه النولولج الفانوسى الشهير، وقد بلغ به اليأس حد التفكير الجدى في الانتحار.

رأى صاحب القصة نفسه في فاوست؛ فقد كان مثله يجب «المعرفة»، وكان مثله مستعداً أن يعطي الشيطان ما يشاء من نفسه، إذا مكّنه من معرفة العالم المجهول السابح في بحر الأسرار. ولهذا صابح منادياً للشيطان، وراح في إغواءه نصيباً فيها الحيايل مسرحاً، فظهر له الشيطان على هيئة مفيتو، وطلب منه أن يمنحه حب المعرفة، وأن يعطيه «نفس فاوست» أو «نفس جوتة»، وعرض عليه في مقابل ذلك «الشباب»، وعلى الرغم من تخدير الشيطان له قائلاً: «لا شيء في الوجود يعوّض الشباب»، فقد أصر. ولم يكتب الشيطان عقداً، واكتفى بكلمة الشرف!

ومرت على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً ألهم فيها الكتب، وأحب للمعرفة حباً كالجون، وفكر في مشاكل العالم السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومسائل الفلسفة المطلقة وقضايا الفكر. وذات صباح نبتة خادماً عجوز إلى التعاجيد التي ارتسمت حول عينيه، والشحوب وتقوس الظهر، فصاح: الشباب! الشباب! لقد أخذ الشباب.

وأول ما يلتفت النظر عندما نتناول هذا النص بال نقد، أن توفيق الحكيم، وهو المؤلف المسرحي قلباً وقالباً لم يعارض مسرحية جوتة بمسرحية أخرى، على نحو ما فعل مثلاً بالنسبة لمادة مسرحية أخرى مثل بيجاليون، بل أثر أن يدخل في حوار مع للادة الأديبة الفانوسية، منشأً لوناً متكرراً من القصة. ولكنه على الرغم من ذلك ظل متأثراً ببعض النواحي الشكلية في مسرحية جوتة؛ فهو يجعل لقصة «تصديراً» يذكرنا على نحو ما ينط البناء المسرحي للجزء الأول من مسرحية «فاوست»، حيث نجد تصديراً أو إذا شئت تصديراً. ونلاحظ على تصديق توفيق الحكيم أنه يقرب في أسلوبه من جوتة؛ إذ يصنع قالب «الشعر الحر» أو «الشعر المرسل». وهذه توفيق الحكيم تكون بعد التصديق من عصر نمودي، وتنتهي بعصر خطامي، وبين النصيرين جزء أول يعتبر تحليلاً لفاوست، وجزء ثان هو فاوست المجلد. وتوفيق الحكيم لا ينجح على الفارئ أنه يعارض فاوست لجوته بالمثل، فهو يذكر الاثنين باجماعاً، كما يذكر الشيطان باسم مفيتو. وإذا كان قد نحّل عن بعض السمات الأساسية لحجرة المكتب التي نعرفها في مسرحية جوتة، مثل أسلوبها القرمطي، فهو يحفظ سمات أخرى مثل: النور الضئيل، والمكتب الذي تكسكس فوقه الكتب يعطوها التراب. كذلك ينفذ من النص الأصل «ظلال نور الصباح» التي تتلاخ فوق الحائط القائم كالأكشباح. أما كتاب المنتج الذي فتحه فاوست في مسرحية جوتة فقد تحول عند توفيق الحكيم إلى «كتاب في علم الفلك». والشيطان له مظهر المهرول، فهو يرتدى ملابسه الحمراء، ويضع يده على مقبض سيفه، وله قرن وفوق القرن ريشة.

والصفة العامة التي تصطبغ بها القصة، صفة في الطراوة، وفيها السيفرية الرقيقة، وفيها بعد يم عن روح المساة. فالشيطان لا يؤذى بطل القصة، بل ينصحه، ولا يتمسك بكتابة العقد. ومهرو بالدم، بل يكتب بكلمة الشرف، وهو عند تأدية التحية يتلعق قنوسه ويصيح بها الأرض بين يدي صاحبه على طريقة فرسان

وإذا لم يكن بطوروز حاجة إلى العودة إلى الشباب ، فهو شاب ، فإنه بحاجة إلى ما يحمله يرى الدنيا جميلة ، وما أسرع ما يصل إلى هذه الحال بعد شرب يقدحه إليه الشيطان . تغير بطوروز وأصبح مشتاقاً إلى معرفة أنواع النساء كافة ، « لا توجد امرأة تستطيع أن تقاوم الذهب » . هذا هو رأى أهرمن الذي يوافق عليه بطوروز مستنيا نوعيه بذاتها - المرأة التي تتسلق بأحب الطاهر - لا يريد الشيطان أن يعرف عنها شيئاً . وقبل أن يتكلم عن الطهر ، يحدد أسلوب العمل الذي يوصي بطوروز به : « ..الجرأة . إذا شرمت بالتفوق فاغرب . اضرب جنتك ، وبسوة ، وإذا شرمت بالضعف لاحتقر ، احتقر . وصل كل حال تكبر ... وتذكر دائماً أن جيبك مملوء بالذهب » . أما القنفذ فيتحفز صورة ختم بطبعه الشيطان بدم بطوروز على يده ، فترسم عبارة « عبد الشيطان » عليه . وعندما يثور بطوروز على هذه العبارة الهينة يُلصق الشيطان سواراً جميلاً يوراثياً . وينتهي الفصل بما يشبه الصداقة المرحية بين الاثنين .

يبدأ الفصل الثاني في قصر بطوروز الذي أصبح بطوروز باشا أغنياء جانيولاد . الأصواء غامرة ، والموسيقى تتردد بنغمت راقصة ، وللكائن ملهى بالأثاث البهيج . أما بطوروز فيلبس ملابس السمرة الأنيقة ، وأما أهرمن فيتحفز هيئة المهرج . بين الحفل الزان القصاد الذي بدأ بطوروز يمارسه بمجموعة الشيطان . هناك مجموعة من رجال ونساء الطبقة الراقية يلعبون القمار ، ويسرق بعضهم بعضاً . أما الرقص فيقسم إلى الأبدل والرجل ، وكيف لا وهو يجري على ارتفاع موسيقى ألها الشيطان نفسه ! والشيطان يؤدي حركات للمهرجين في سوكية وحريفة ، ويعطن عن سروره لأن «خيمة أهل يورانيا ... هنا بين هذه الجدران يبدلون الشيطان . يبدلونني . » والشيطان ينفض بطوروز أحياناً فيتحدث أمامه عن احتقاره للإنسان ، وعن الإنسانية القائمة على الخفاق والفضائل ، فيرد عليه بطوروز مؤكداً أنه لم يفقد الأمل في البشرية ، وأن الإنسان مفضل على الشيطان ، فقد أمر الله الشيطان أن يسجد للإنسان . وطوروز يبيع الشيطان أحياناً ويتخلف معه أحياناً أخرى . فهو قد أطاعه فأقام علاقة بسادى زوجة صديقته ، تلك التي كانت سبباً في أجزائه . وأطاعه فأحب (أمان) وجعلها تترك زوجها وأولادها ، ثم تخلى عنها ، وأثار حفيظتها بسلامته فيها . وهذه هي أمان تصمم على الانقاص ، ويستمر أهرمن في تنفيذ خطته : يشتري الأحياء بالمال ، وأعطى الفلاحين والمعال والتجار المال الكثير ، فيفترقوا عن العمل ، وأصبوا جميعاً ينظرون الإحسان ، وأفسدهم بالخمر واللبث، وهكذا تصبح يورانيا كلها تحت إرادته . إنه يريد أن يحكم يورانيا ، ووسيلته هي تجريح الناس بعد أن يُلصقهم البطالة ، وغايته هي الحكم عن طريق الإذلال . ويدخل أهرمن في تنصلات الانقلاب الذي يخطط له ، إنه لا يريد أنسياً أو جمعيات أو نقابات ، بل يريد أفراداً متفرقين يسهل التغلب عليهم ، وهو يريد استمالة السجن والتشريد والاضطهاد ضد من يرفضون التعاون ، وهو لا يريد أن يقيم للشعب وقتاً ، ولا أن يقيم للكتاب قائمة . وينتهي الفصل الثاني وقد ضمت بطوروز أمام شهوة الحكم .

وإذا كان بطوروز قد بلغ هذه الموجة من اليأس والرغبة في الخروج من الدنيا قاطبة ، فإن صديقة (كلدى) ^(٣٧) إنسان مقبل على الدنيا ، يرتب أموره فيها ، ويترنل إلى الحياة الجمادة ، ولا يعبأ بكثير من القم التي يرى أن بطوروز أثقل على نفسه بها . وهو لا يترتاح إلى بقاء بطوروز في تلك المنطقة الحزينة الكئيبة من (يورانيا) - وهكذا يسمى - وهو يتحدث حديث السعادة عن (فاران) التي يسعد فيها بالخمر والمرحى والجمال العالية والنساء الصافية الجميلة . وطوروز لا يلحن نفسه في الكتب فحسب ، ولا يصعد فقط عن الطبيعة الخلقة البهيجة ، ولكنه يمسى الظن بالناس جميعاً . «وبالنساء خاصة . وهو لذلك يدهش عندما يسمع أن كلدى خطب (سادى) الفتاة الجميلة الذكية إني (عارف بك) ، وهو من كبار الأغنياء يورنى الزواج منها . كذلك يدهش عندما يحكى له كلدى عن المهندس البار (قدري) الذي يعمل على تحويل أشعة الشمس إلى كهرباء ، ويوشك أن يتم اختراعه لهم ، وهو يضمن أن يتزوج من (ثريا) ، ابنة (قيسون بك) ، ولكنه لا يجرؤ على التقدم إليها .

ويلقى بطوروز وسادى في الفصل الأول ، ويتضح أنها يعرفان أحدهما الآخر ، وهو يراها امرأة كفتها من النساء ، تجرى وراء المال والشهرة والحال ، ولا تقدر الولاء والكرامة والفضيلة والمبرية والنبوغ . وكان بطوروز يستأنف مونولوجه الذي بدأه في صدر المشهد ويصل إلى عبارة «أولاً في أن أصبح : الشيطان الشيطان» ، وهو يتأهب لإطلاق الرصاص على نفسه . وهنا يدخل رجل «غريب للنظر ، يرحل في شتيه ويشتم في تواضع متكلف، وعليه ملابس سوداء » ، إنه الشيطان الذي يحمل هنا اسم (أهرمن) ^(٣٨) ، ويبدو بين بطوروز وأهرمن حديث عن الأسماء التي لا تطابق للنسب ، وعن الحياة التي تتغير سرياً ، وعن المرأة الخائنة ، ويولم أهرمن بطوروز على تفكيره في الانتحار من أجل امرأة تخلت عنه . وفي رأى أهرمن أن : «الحياة . اللذة . الخطوة . هذه هي الحقائق . » الحقائق التي لها الغلبة في الدنيا . ومن رأيه أيضاً : « هذا العالم فيه طافتان ، إحداها تمتع وقنوز وتلذذ وفسود ، وبالاختصار تركب ... والطاغة الأخرى تُسرم ونجيب . تتألم وتذل . وبالاختصار تركب . » . ويبدأ أهرمن في تقديم عروضه : إنه يستطيع أن يمد بطوروز بالذهب الذي يمكنه من التفتز والركوب ، ويتضمنه بالحب بالأعزاء لتضيق كل هدف دني . ويؤكد أهرمن لبطوروز أنه الشيطان ، وعرض عليه كميات من الذهب دليلاً على صدق كلامه . ويذكر أهرمن بطوروز بكتابه في فاوست ، ويبين له أنه لا يريد تجديد الألفاق القديم ، لأن الدنيا قد تغيرت ، ويوضح مقصده بأنه فيما مضى كان عليه أن يحل فاوست يسير على خطه ، أما الآن فقد « أصبح أكل الناس يسرون على خلقى تطوعاً واختياراً . »

ويوضح أهرمن أنه يريد أن يكون اتفاقه مع بطوروز كالصيغة التجارية ، فكل شيء له ثمن ، وكل رجل له ثمن : «أريد أن أقتن منك على أن تبيعني نفسك . وعندما يثور بطوروز على كلمة عبد ، يقدم إليه كلمات أخرى مثل : « مساعد » أو « حليف » . فيقبل .

إيليس عند القوس القدامى) لأنه أيضا يسي شخصياته القبيحة خاصة بأهماء غير مصرية ، ويُجرى الأحداث في أماكن غير معروفة على الخريطة العربية باستثناء فاران (سيناء) .

كان من الممكن أن تنتهي المسرحية كما انتهت مسرحية جوته على نحو إيجابي يشتمل على الفخران ، ولكن المؤلف العربي أثر أن يبع الخط القرائي لسورة الزعرور بالذات . وهناك الجانب المصري الذي يشتمل في الاستعارة الإنجليزية وما فعله بالبلاد من غراب ، ولهذا كان الشيطان معبرا عن هذا الاستعارة . ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن شخصية طوبوز هي - في الحقيقة - صورة محمد محمود باشا وصاحب اليد الحديدية .

أما قاطم الانتقاء بين مسرحية أبو حليد ومسرحية جوته فهي متصلة ، وهي كلها محزنة . نجد مثلاً مناظر حانة أوريانغ قد تحولت إلى مناظر الجحيم، والعش في سرائ طوبوز باشا ، كما نجد أن شخصية مرجريت قد تحولت إلى شخصية تريا التي لم تنته إلى الكارثة القفاوسية المروعة ، بينما انتهت امرأة أخرى هي سادي نهاية أئمة ، وكانت هي التي ظهرت لطوبوز في النهاية تبشر بالجحيم . ومن الواضح أن المؤلف العربي وجد نفسه في موقف شخصي وديني واجتماعي وسياسي جعل مادة فاوست هي أفضل المواد الأدبية مناسبة للتعبير عنه .

فاوست الجديد ١

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجي عام ١٩٩٧ تاريخاً لظهور مسرحية «فاوست الجديد» لملي أحمد باكثير التي لم تطبع حتى الآن ، ولعله يقصد ظهورها «كمسرحية مداهمة» من إخراج الشريف خاطر . ونحن نستخدم هنا هذا النص . تتكون المسرحية من أربعة فصول ، وتقوم على حشد مجلد من الأشخاص هم (فلوستر) و(مرجريت) و(الشيطان) الذي يشار إليه أحيانا باسم لوسيفر أو إيليس ، و(بارسيل) صديق فاوست، و(إيزي) صديقة بارسيل، والحلام (وليجر)، والحلامنة (أوبلا) وبعض الشخصيات الثانوية . وتبين هذه الأشخاص أن ملي أحمد باكثير استخدم مصادر أخرى غير مسرحية جوته . وشخصية بارسيل انعكاس لشخصية بارسيلوس^(٢١) (١٤٩٣ - ١٥٤١) الذي كان يرى أن هناك إلى جانب النور الزاهي في المسيحية نوراً آخر هو نور الطبيعة ، فيمكن أن نذكره بالحق والروح . وتار عليه عدد من أهل القفاوس في زمانه ، ولشاعرا أنه تحالف مع الشيطان ، ثم أدعى البعض أنه أتى بأفعال عجيبة من التنجيم والسحر . ثم دخلت هذه الحكايات المختلفة في أسطورة فاوست .

يبدأ الفصل الأول من مسرحية «فاوست الجديد» في منزل فاوست في حجرة مكتب ، تنص ردفها بالكب والمناظير والأبواب . ولا تعرف بالضبط زمان ومكان الأحداث ، وإن أمكننا أن نستنتج - في سياق المسرحية - من تحديد العملة بالبارك أن المكان هو لكنايا . أما الزمان فيصعب تحديده ، فليس هناك سوى

بين الفصل الثالث طوبوز وقد أصبح حاكم بورانيا ، ويبدأ الفصل بطوبوز وأهرمن يودان من جولة في البلاد . ويبدأ الشيطان بالتنازع ، يضبط طوبوز ، فقد تعلم الناس الكسل ، واعتادوا البطالة والعبث ، وأصبح منظر البلاد غريباً ، وهم لا يدرون ما يجري عليهم ، لأنهم يتألمون لئال إحصاء بدون جهد . ومن هنا يزداد الخلاف بين طوبوز وأهرمن . ولكن أهرمن له أعران كثيرين في المملكة ، ويساعده قائد الجيش (يلدرم) الذي يكلف بتضلية الخراف عندما تأتي وفود الدول الخفوة لتعقد اتفاقات مع بورانيا . ويثور الخلاف بين طوبوز وأهرمن حول قسوس بك الذي يصمم على إقامة مشروعات اقتصادية حقيقية ، وحول ابنة تريا التي يبيتها طوبوز لما وجده فيها من صدق وبطل وسعى للخير العام . وهي عندما تظهر على المسرح مصححاً موسيقى حلبة . وعندما تأتي بطوبوز لا تهم بشئ قدر اهتمامها بإصلاح أحوال الناس . وما إن يرى أهرمن أن علاقة طوبوز بهذه المرأة الشريفة ستغيره إلى الأحسن ، وستقله من الهلاك ، حتى يدفع بلزلة الحقد «أمان» ليصل أمام تريا ووالدها تحليلة لئمة تؤدي إلى فليضة نائية . ويعرف طوبوز أن الشيطان وراء هذا كله ، فليعنه ، ويندم على الاتفاق الذي ربطه به ، فقال للذهب ، «وقد إنسانيتي . وسأحاول طوبوز كل أهرمن فلا تتال الطلقات منه ، ويهدد الشيطان بأنه سيرب ، فيقبله الشيطان بأنه هو الذي سيذهب ، وينبه إلى أنه إذا عاد فدعاه قلن يستجيب له . وتنتهي المسرحية بمونولوج النتم بقلبه طوبوز ، وبالماض القادر يلوح له على هيئة أشباح ، يبيتها شبح سادي التي تسب في موتها . وسأحاول طوبوز أن يجرب حاملاً معه الذهب المكسب بالخرقة ، فإذا ذهب قد ينخر ، وإذا خاتم «عبد الشيطان» للطير على يده يتسع فيشمل النراج ثم الوجه والجسم كله ، ويتأدى الشيطان ليقلده فلا يرد عليه ، ويؤكد له أنه لا يزال عبده ، فلا فائدة ، وتدخل طوائف الشعب تحيط به ويتكلمه وتسخر منه ، ومن بعيد تتوى ضحكات أهرمن الجوفاء .

يتخذ محمد فريد أبو حديد في مجلته مادة فاوست التي عرضها في الترجمات الإنجليزية ، وفي ترجمة محمد عوض محمد^(٢٢) موقفاً تريبياً واضحاً . يطالعك منذ البداية ، على صفحة الغلاف ، حيث يذكر آيات من القرآن الكريم ، تؤكد أن الشيطان يمكن أن يكون قريباً للإنسان القابل : «ومن يش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين»^(٢٣) وإنهم ليسوا بهم عن التنبيل وعصيون أنهم مهنتون (٣٧) حتى إذا جاءت قال باليت بيني وبينك بعد الشرئين فيس القرين (٣٨) [سورة الزعرور] . وهناك دراسات حول الشيطان في الأدب العربي الإسلامي تدلنا على سهولة تريب شخصية ميسوفيليس ، أو على الأصح تصوير شخصية مناظرة لها ، في هذه المسرحية التي يبت فيها بمصر وقضاياها . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : «مسرحية عبد الشيطان ، هي الصورة العربية للجندلة قفاوست» ، ويرى أن مؤلفها يبالغ قضية من قضايا الإنسانية والاجتماعية والفلسفية في فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين . وإذا كان أبو حديد قد سنى الشيطان عنده أهرمن (مقابل

ولكن الشيطان يضع في طريقه العراقيل ، ويمنعه من التعير ، والعمل على تحقيق حياة أفضل للناس ، مدعياً أن ذلك يتصل في سن الكون ، وتطاول على الله . وبينما أخذ فاوست يكشف حيل الشيطان ، ويسعى لتجنيته ، كان بارسيوز يحسد فاوست على تحالفه مع الشيطان ، ويريد أن يكون له مع الشيطان شأن مشابه . أما الشيطان فلا يرى معنى لتحالفت مع بارسيوز لأنه في قبضته بدون عقد .

ولقد وصلت علاقة فاوست بالشيطان إلى خلاف حقيق ، فقد شاهد فاوست الكثير ، وتجمع بالحذر والنساء ، وطار على جناح الشيطان إلى إفريقيا في لمح البصر وعاد ، ولكنه لم يزدد علماً بالحقيقة . ولقد شاع أن تحالف مع الشيطان ، ولقى إليه الصحفيون يسألونه عن ذلك . ويتنحى الفصل بتأكيد فاوست أنه يسعى لعلم يقيّد الناس ، وأنه جمع مرة الأبد في لحظة وكانت مضرة خائفة ، ووجدته وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة ، وهي تسع وتسع حتى احتضنت الوجود كله . أما الشيطان فزيد من غواياته وإغرائاته ، وبأقوى إلى فاوست بيلين : أكمل وأسمى جهال ، وبصمم فاوست على الابتعاد عنها صاعداً : «الله ! لقد رأيت نور الله» .

تدور أحداث الفصل الثالث في قصر فاوست أيضاً . بارسيوز يحقد على فاوست لأن الدنيا تجري وراءه والشيطان يمسك به . ويحاول بارسيوز أن يتلقى الشيطان بأن يحمده فبهذه الشيطان ونصحه على أن يحمد الله ! والشيطان يريد أن يستخدم بارسيوز ضد فاوست تارة ، لأن فاوست يرفض الانضمام لأوحدة من الدولتين ، وتارة أخرى لأنه يرفض أن يجعل اختراعاته العسكرية وسيلة لاستعداد الناس . ولقد أصبح فاوست واضمح للعداء للشيطان لأنه يريد لكل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى ، ويريد للإنسانية الحب والسلام . والشيطان يحاول إغراءه بالزيد من الصجاب ، ويتحدث إليه عن لون من العشق الرابع : عشق الديات الفاتنات ، مثل أفروديت وثيريس .

وضجة تظهر مرجريت ، وتعلن أنها مرجريت الحقيقية ، جاءت لتتقله ، فلم تكن الشخصيات التي أتى بها الشيطان إلا وهمًا ونحلاً . ومرجريت تولمه على يمه روحه للشيطان ، وهو يلوم نفسه ، ويقرر أن يطلب العلم عند الله وحده .

أما الفصل الرابع والأخير فتدور أحداثه في حجرة نوم فاوست . مرجريت مريضة مرض الموت ، وفاوست حزين عليها ، يدعو الله لها بالشفاء والعافية . وإبني عرفت الطريق إلى الله وليست ثياب الهمية . وتموت مرجريت راضية لأن لها مطمئنة إلى أنها ستلقى فاوست عند الله ، وفاوست يوصي بالقصر لحادمته . وعندما تأق أتباع بأن جيوش الدولتين أو المصكرين دخلت البلاد ، لا يشتغل بارسيوز إلا بأمره ، أما فاوست فيسرق ويحرق كل أوراق اختراعاته التي توصل إليها في أثناء تحالفه مع الشيطان حتى لا تقع في أيدي من يدمرون الحضارة البشرية^(٢٤) . وما يزال الشيطان يمرض بارسيوز على فاوست حتى يضربه بجنون مسوم ، ولإينال نمنا لقاء ذلك ، لأن الشيطان يلومه على قتل فاوست بعد نوات الأوان ، أي بعد حرق

مبارة «في ذلك العصر» . يظهر فاوست شاكياً من أنه لم يعد يمثل الحياة ، مؤكداً أنه يفكر في الانتحار . ويدخل عليه بارسيوز فيجده عن منع الحياة التي يأخذ منها بنصيب ، فهو سعيد مع حبيته إلى ، وهي فتاة قليلة الحبس بالأخلاق ، ويغرضه على مراده من مرجريت ، صديقه الغاضبة ، بالإكراه . ولكن فاوست يثور دفاعاً عنها على الرغم من حبه لها ، فهي إنما صرفت عنه ودخلت للدير لأنها أنكرت قيامه بتزييف القود بالاشتراك مع بارسيوز . لقد ادعى فاوست وبارسيوز أنها اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب ، ليبرا الثروة التي جملت عليها فجأة . وهنا تتبين أن بارسيوز وفاوست يعملان معاً ، ولكنها تختلفان في الحق : بارسيوز لا يرى للمرأة إلا خلية ، ولا يعرف الحب الحقيقي ولا يؤمن بالزواج ، بينما فاوست يعاني عندما يضطرب من تأليب الضمير . وفاوست يعاني ، وخاصة بعد محنته مع مرجريت ، من حزن قاتل ، وهو لذلك يرى الوجود سخفاً ، ويرى أنه إذا لم يكن يستطيع أن يخلق نفسه ، فهو يستطيع أن يهدم نفسه . ويحاول بارسيوز أن يوجه فاوست إلى الاهتمام بالحرفة والمعيش من أجلها ، ولكن فاوست يجيب بأنه بعد جهد طويل مضى لم يعرف «الحقائق الكبرى» ، بل ازداد جهلاً بها .

وعندما يترك بارسيوز فاوست ظاناً أنه أقنعه بالانتحار ، يقدم فاوست على قارورة السم . وهنا يحس بلهب الصباح يرتش ، ويقتل له الشيطان على هيئة بارسيوز ، ويحصل بعد ذلك إلى هيئة كلب ، ثم إلى هيئة يمكن للإنسان أن يراها . ويدور بين الاثنين حديث عن الكون والله ، يذكر الشيطان في خلاله : «ليس في الوجود من يؤمن بالله أشد من إيماني به» . وأنا أتنا منه العامة أول المحدثين للمحدثين ، ولكنني عند الخاصة أول المؤمنين للمؤمنين» . ويعلم الشيطان لفاوست أنه بحاجة إليه ، ويهدد بأن يطيه قفرة إلهية ، فيقول الشيء كمن فيكون . ويبره بإحضار مرجريت من الدير ، فبرها فاوست ، ثم يغيبها عنه . وهنا يرفق فاوست على الاتفاق مع الشيطان . الشيطان يريد روحه ، أي يريد منه أن يطيه في كل أمر ، فيطيه في مقابل ذلك المعرفة الشاملة ، والفضحة الكاملة ، والقوة ، والشباب ، والغنى ، والشهرة ، والحب العارم ، (مرجريت وحسان الدنيا جميعاً) . ويتم القصد ويظهر بالدم ، ويشعل الشيطان الله شاهداً على القصد .

ويصبح فاوست في العشرين من عمره ، ويشير المكان فيصبح مكاناً رائعاً جيباً ، وتلقى مرجريت وقد تغيرت أخلاقها من القصد إلى القصد ، فهي تريد للذة والزلف والجنون .

يبدأ الفصل الثاني جواً فخماً في قصر عظيم ، ويوضح أن فاوست يعيش حياة الجنون ، فهو يقيم علاقة مع إحدى صديقه بارسيوز ، ولا يستاء عندما يرى مرجريت تقم علاقة مع بارسيوز . أما واجتر وأولجا ، الحلام والحادمة فيحاولان الخروج من قبضة الشيطان عن طريق الخسك بالدين والتزود على الكنيسة . ويعمل فاوست من الناحية الأخرى في مشروع كبير مفيد للإنسانية وهو تحويل الصغار إلى بساتين ، ويفكر في القضاء على التخلف في أفريقيا .

وفي الشق الآخر نلاحظ أن فلوست يمكن أن يكون من حيوات كثيرة كان يتوق إليها ، ولا يتسلط بلوغها وحده . وهناك كلمات لجوته تكشف فيها عن مكونات هذه الشخصية ، منها أنه جعل الشيطان على شاكلته هو ! وعلى الرغم من تحفظنا هذا ، فيجب أن نقرر أن الشيطان في مسرحية باكنير قريب الشبه بمفيسو عند جوته ، كما أن شخصية فلوست عندنا في أساسها تجلبد لشخصية فلوست كما صورته جوته ، وكما أصبح رمزا للظلمة الأليمانية .

ولفت النظر في مسرحية باكنير توضيحه لجايا شخصية فلوست ، مستخدما شخصية بارسيكز ، شريكه وصديقه القديم ، تلك الشخصية التي يظهر فيها ضياع الإنسان عندما يتخلل عن الإيمان ، ويعبري وراء الشيطان حتى عندما يرفضه الشيطان . وولفت النظر فيها أيضا ، وفي هذا الإطار نفسه ، تطوره لشخصية الخادم قاجير أو واجير بحسب النطق الإنجليزي - لما كانت مراجع باكنير إلى جانب العربية إلا مراجع إنجليزية - فاجير يستمر من أول المسرحية إلى آخرها ، ومعها أوبلا ، يمثلان التوعية البسيطة الطيبة من البشر التي تتحاشى الشيطان ، وتحيا حياتها الشريفة المؤمنة حتى النهاية السعيدة في الدارين .

وهكذا نجد أن مادة فلوست التي دخلت في تركيبها منذ نشأتها الأولى عناصر شرقية^(١) ، وعلى وجه التحديد عناصر عربية إسلامية ، جالت جوتلن في أوروبا ، وفي ألمانيا خاصة حيث أتت نماها ضعفين ، ثم جاءت تشد إليها الأدباء العرب الحديثين ليضاعفوا معها ، وليجعلوا فيها شيئا من ذات ثقافتهم ، وأقليات من الثقافة الإنسانية بظهور الطيبة : الحقيقة والإيمان والحب والإخلاص والسلام ، وليزودوا في إظهارها عن مشكلاتهم الاجتماعية والسياسية .

الأوراق . وهكذا أصبح بارسيكز عرضة للاحتكام ، ويعد للمسكران كلاهما رأسه ، لأنه ضيق عليها الأوراق للهمة . وعلى الرغم من أن فلوست عفا من صلبه الخائن ، وحسنه على ألا يضبط الله بيزيد من الآثام ، وعلى ألا يقتل نفسه ، فإنه يتحرق .

وتنتهي المسرحية بعجز الشيطان عن الحصول على روح فلوست ؟ لأنه أنزل بالافتقار فلم يمكنه من المعرفة التي وعده بها . وينصرف الشيطان وأعرانه خائبين تطارداهم للملاكمة التي أسطت بفلوست وهو يحضر . وهذا هو فلوست^(٢) يؤكد الإيمان بالله ، ويعرف للشيطان صنيعه إذ دفعه إلى الإيمان عندما فتح عينه على الشر . وبزول الستار يبين جوتلن للملاكمة تنفي أنشودة تيشر فلوست بالجنة .

ويمكننا أن تبين في غير جهد أن على أحمد باكنير لم يشأ الخاذ موقف ترميزي في معالجة مادة فلوست ، بل تركها في بيتها الأوروبية للسبحية ، وركز اهتمامه على القضايا الأساسية : قضية المعرفة ، قضية السلام ، قضية الحضارة الإنسانية ، قضية الإيمان بالله والاعتقاد بالشيطان ، إلى جانب القضايا السياسية والاجتماعية المحلية . وهو قد احتفظ بشخصية مرجريت ، ولكنه لم يجعلها على شاكله مرجريت في مسرحية جوته ، التي تأثر الكاتب الألماني الكبير في روحها بقضية الأم الملاحظة التي عرفها ، بل جعل مرجريت نموذجاً للمرأة الطاهرة القادرة على إنقاذ الرجل عندما يقبل . أما فلوست فقد رأى باكنير أن يعمل للمسرحية تصور سيمه من البداية إلى النهاية ، وجعله يتنصر على الشيطان ، ثم يموت ، وينال رحمة الله ، فخلق للملاكمة تيشره بالجنة . كذلك أحسن باكنير صنعا إذ سمى روح الشر في مسرحيته الشيطان ولم يسمه مفيسو كما فعل جوته ، فشخصية الشيطان عند جوته شخصية معقدة غاية التعقيد ، مفيسو عند جوته جزء من تلك القوة التي تتحرى الشر وتصنع الخير ، وهو في شق منه شيطان الشر ،

المواش :

(١) مصطلح ماهر . بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألماني . محاضرة في مهرجان طه حسين . بكلية الآداب جامعة القاهرة بمناسبة الذكرى السادسة لوفاته عام ١٩٧٩ . أدخلت عليها تعديلات وأعدت للنطق بمتروك وله حسين والأدب الألماني . . .

(٢) يمكن الرجوع في ذلك إلى كتاب كورف القيم الذي لا يفتقد فيه جوتلن الزمن وروح عصر جوته ، وفيه يبرر العالم الكبير عن فكرة وحدة عصر جوته على الرغم من تعدد المدارس والحركات الفنية فيه . كما هي إلا تعبيرات متباينة عن روح واحدة .

H. A. Korf, Geist der Goethe Zeit, 4 Bde und ein Registerband, R.

19. Suhrkamp, Leipzig 1974.

(٣) المقدمات التي كتبها طه حسين الترجمة الفريات وترجمتها محمد عوض محمد ، والحديث عن كادكا في مجلة الكاتب المصري وهم كتاب «أولاد» . انظر المقال المذكور في الملاحقة الأولى . وانظر الدراسة البيروجرافية :

Moustafa Mahdy, W. Ute, Deutsche Autoren in arabischer Sprache und arabische Autoren in deutscher Sprache, München--New York--London--Paris, Sauer Verlag 1979

(٤) جلال الدين الشيال ، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي ، القاهرة ١٩٥١ . وجمال تاجر . حركة الترجمة في مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

(٥) زار الامبراطور الألماني ليهلم الثاني الشرق مرتين . المرة الأولى في عام ١٨٨٩ (القسطنطينية والقدس) والمرة الثانية في عام ١٨٩٨ (القسطنطينية ودمشق) حيث أعلن أنه سيكون «الصلتين الزئي» كل وقت للامانة مليون من المسلمين . - انظر مصطلح ماهر ، ألمانيا والعالم العربي ، بيروت ١٩٧٤ . ص : ٤١٠ . وقد ظهر بعد زيارة القيصر بابين أول ترجمة عربية لعمل من أعمال شيلر هو «المدحة والحب» بقلم فخرنا فليش ونبيب إرياهيم . عام ١٩٠٠ ، في بيروت أو القاهرة (٣) .

(٦) وجد تليدلي علاء الدين علمي الذي بعد حاليا رسالة الدكتوراه في موضوع استقبال أعمال جوته في العالم العربي إشارة إلى ترجمة لدية لآدم فرتر ظهرت في لبنان في القرن التاسع عشر .

(٧) هناك ترجمة ثرية لمرمن ودوروتيا بقلم الدكتور منصور لوسى بمرنون : جوتلن . ميرمان ودوروتيا ، القاهرة ١٩٣٢ ، شاركت بها مصر وسوريا في الإحلال الذي أقام في لايبزيغ في ذلك العلم بمناسبة مرور مائة عام على وفاته جوته .

١٥٨٩ طبع في كتاب في سنة ١٦٠٤. وفي هذه المراجعة بغير فائست من نظماً إلى الشعر لايتروى، ويضع مارلو في مواجهة فائست فيستو وحده. وتلفتت فرقة الكوميديين الإنجليز للفتوة في ربيع أوروبا وألانيا خاصة هذه للادة المسرحية ومنها، كذلك تحولت المسرحية إلى تمثيلية صاخبة المسرح العرائس ومسرح الأسرار والمولد. وفي عام ١٧٥٩ نشر ليسينج فصولاً منتقبة من مسرحية ثورية تتألف عادة فائست. وبدأ جوته بين عامي ١٧٧١ و١٧٧٥ يعد صياغة أورفاستوس الصياغة الأولى للادة فائست التي عرفها من مسرح العرائس، وأدخل فيها موضوع يرتبط أو ماريجريت. وفي عام ١٧٧٨ نشر ثماراً مؤلفاً مشاهد من مسرحية له من فائست. وفي عام ١٧٩٠ عاد جوته صياغة أورفاستوس وأعدده تحت عنوان «فائست». وفي العام التالي أصدر كلنجر رواية قصصية عن فائست. ولم تلق صياغة جوته «الجنّة» من صدى لدى النقاد والقراء إلا الشيء القليل. وفي عام ١٨٠٨ أتم التي نشرها بول فاليري الفرنسي تحت عنوان فائست كما أراه، والمعالجة القصصية التي نشرها توماس مان باسم «دكتور فائستوس»:

Herder - Lexikon, Literatur, Freiburg - Basel - Berlin 1976.

انظر مصطفى ماهر، مقدمة ترجمة أورفاستوس، القاهرة ١٩٧٥، حيث الكتاب.

(١٧) استطلعت نصاً قدمه إلى المرحوم يوسف وبني مشكوراً. أما مسرحية «هوبه» فيها عبود، فلا أعرف لأست مؤلفها، ولهذا أنسبها إلى مجل دور البطولة الأدبية.

(١٨) انظر الدكتور سيد حامد النجاشي، دليل القصة التصويرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص: ١٩٥٦.

(١٩) ألكسندر ديما أجيبي فرنسي (١٧٦٢ - ١٨٠٦) صاحب روايات القرمزان الثلاثة، والكونتيسة مونتكريستو وهذه الأخيرة وغيرها من الروايات التي ياب فيها القرمزان درواً رئيساً.

(٢٠) يلاحظ الباحثون أن الملكة العظام يمجّدون الرب في التقييد ويثبون على عطفه خليقة، فيفتلح ميسر معارضا فهو يرى أن الإنسانية تنحدرها لليوب معارضا، والفتاح، وطيب الرب إليه أن يقع الدليل على كلامه، فيذكر فائست الذي يظن أنه قد فعل السبيل، وألقى أحداث المسرحية مينة أن يسبح الكتاب إلى المعرفة يمثل طيبة البشرية ويقوم دليلاً على عظم خلقه، فهو المخلوق السامي الذي صبح الشيطان من فهمه. (عن بريغزفالد).

(٢١) انظر مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي ومشهد الجن في وادي عقر.

(٢٢) تشير بعض الأقسام من عهد الشيطان إلى الثقافة الأكاديمية. انظر جيمس هنري برينستيد «الأنباء من الحضارة». «أربع الشرق القديم»، ترجمة دكتور أحمد شكري، القاهرة ١٩٦٩: «كلتي ص ٢٢٦ أمركان ص ٢٦١. يدور الحديث عن كلتي في إطار الحديث من القرن السابع ق. م. وكانت هناك قبيلة صحرائية تعرف باسم كلتي تطلق عليها الآن اسم الكلدانيين في شمرت منذ عدة قرون في الاستمرار للتدريج حول رأس الخليج العربي والإسلامة حل شواطئ في مسرح الحديث الشرقية، وكان هؤلاء الكلدانيين بدواً ساميين... (الخ) «أما أمركان فخرّاً عن: «ويقتد عبد أمروانزوم» رب الحكمة... وأعرافه جماعة شريرة قوية أطلقوا عليها اسم أمركان، وهو الذي أعده اليهود ثم المسيحيون من بعدهم وعرفوه تحت اسم «الشيطان».

وجابر فائست أنه لتبليغ أشراف محمد عبد رسالت ماجستير يبالغ فيها مادة فائست بين جوته وعبد فريد أبو حليم.

(٢٣) أنظر في موضوع السحر Schwarz Franz Hartmann, Die Weisse und Schwarze.

Magie, Leipzig O. D.

(٢٤) انظر عاصمى بالألمانية من ترجمة محمد عوض محمد لفائست والزيات لآلام فتر، المؤثر الخامس للحادد الدليل للدراسات الألفية، كيمودج ٧٥ Mountah Maher, Übersetzungszugigkeit v. Dt. ins Arab. im 20. Jahrhundert, Akten des v. Intern. Germanisten Kongress.

(٨) ظهرت المسرحيات الأروع الأولى في كتابين نشرتهما هيئة الكتاب، بيانات هذه المسرحيات في بيرجرافيا ماهر أوره. وستظهر مسرحية كلاسيكية في بغداد إن شاء الله في مجلة الثقافة الأجنبية:

Mountah Maher and Wolfgang Ulke; op. cit.

(٩) ظهرت هذه القصائد المترجمة كملحظ لكتاب الفخاد «عقريه جيتي» القاهرة طبعة عام ١٩٦٠ ثم ظهرت في كتاب بقلم عبد الرحمن صدق «جوته والإسلام» القاهرة ١٩٦٠.

(١٠) تستخدم الكلمات: استقبل، مستقبل، مستقبل... أمثال... هي محاولة Receptions واستقباليا، وهو مجال البحث الحديث في تأثير أدب أو عمل ما في فرد أو جماعة أو مجال ثقافي أو عمل ثقافي.

(١١) صدر الكتاب بالفرنسية في الجزائر:

Abdelhamid Benachenhou, Goethe et l'islam.

أرجع إلى ترجمة محمد علي في كتاب: مصطفى ماهر، ألتانيا والعالم العربي، الصادر إليه من قبل.

(١٢) عز الدين إسحاق، قضايا الإنسان في الأدب للمسرح المعاصر، القاهرة د. ت.

(١٣) أحمد شمس الدين الحياضي، الأسطورة في المسرح المعاصر، القاهرة ١٩٧٥.

وأحب أن أوره، في مجال الحديث عن المصادر والأعمال البيولوجرافية، بموسوعة المسرح المصري البيولوجرافي (١٩٠٠ - ١٩٣٠) للدكتور رمسيس عوض، فهي فاعرة بالبيانات المهمة، وتعتبر من أهم الأعمال التي ظهرت في مصر في القرن العشرين في مجال الدراسات الأدبية، والأدب الكبري أن يشهد مؤلفها تفصيل إلى أبحاثه هذه (مطبوعات هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٣).

(١٤) معروف في البحوث الاستقبالية التكمالية أن الشروط الاستقبالية لا تنحصر في المعرفة الفكرية أو الصياغية لحسب، بل تشمل كل الوسائل المؤثرة على الفرد والجنس سيكولوجيا واجتماعيا... الخ. وتفصيل هذه البحوث اتصالاً وبقاً ببحث التداخل الثقافي. انظر في موضوع التداخل الثقافي:

Magdi Youssef, Brecht in Ägypten, Vrensch einer literatursoziologischen Deutung Bochum 1976.

(١٥) عبد الغفار مكاوي، الدليل الجديد، القاهرة ١٩٦٨ والذوق والفراسة، القاهرة ١٩٧٩.

(١٦) أنظر: Rrinhard Buchwald, Führer durch Goethes Faust-Dichtung, Stuttgart, 1961 u.ß.

Klimbeis Fremdt, Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart, 197٥-u.ß.

على سبيل المثال، وقد جاء بقاموس هودن الأدبي تحت عبارة «الأعمال الأدبية» التي تتناول فائست «ما يلي: لفظة فائست المستخدمة كاسم علم مشتقة أصلاً من اللاتينية من كلمة معناه «الغفوط» أو «الفضل»، ويقدم فائست مثلاً أهل لانسانية (الفانوسية) القائمة إلى البيت عن العلم طياً لايتروى. وتارة أسطورة فائست عبارة عن القدر الجيم مع القوي الشريرة، وفي رواية أخرى في العصر الوسيط في أساطير السحرة (كبريتوني، وتبولوسي، وديلفن)، والشخصية الأولى التي يرتكز عليها التصوير الأدبي لشخصية فائست رجل عاش حقيقة، يضم الدليل على أن اسمه كان يروج لفرستوس حول عام ١٥٣٦ أو ١٥٣٩ وأنه كان من أهل شارنر بمنطقة بريانسواو، وتوافقه الأسطورة التي ذهبت إلى أن الشيطان استولى عليه منذ عام ١٥٤٨. وفي عام ١٥٨٧ ظهرت في مدينة روكفورت / باين الألمانية كتاب شهي باسم كتاب الدكتور بصور فائست، فائست على أنه كان رجلاً شريفاً مارس السحر والشعوذة، وذاعت شهرته في الأقاليم. فقد عم روح جهنم عقداً، وطاش حياة أخوية غرة، في أنشئ إلى جهنم. وكان مؤلف هذا الكتاب كاتباً من أنواع الشيعة البروتستنتية. كذلك كان الكتاب الذين طبعوا هذا الموضوع حتى القرن الثامن عشر من الشيعة نفسها، وهم فيمان الذي أصدر كتابه في عام ١٥٩٩، ويشير إلى خروج كتابه في عام ١٦٧١ والكتاب الذي ألفه لندة كيتي والذين بالمسحبة «الذي نشر كتابه في عام ١٧٢٥. وانتقلت القصة إلى فرنسا وإنجلترا وهولندا، وعالجها مارلو في إنجلترا معالجة مسرحية في عام

تعرف عنها شيئا ، فسوف يظل شيء فيها غمضا عنا ، فلما سأله أي كامستر :

«عني من ؟» أجاب : «بالله» . - ويمكن أن نعيد وحديث مع الله ، الذي بدأ توفيق الحكيم نشره في جريدة الأهرام منذ يوم ١ مارس ١٩٨٣ معالجة فاوستية جديدة ، وليكن لا نستطيع تكوين حكم كامل لأن الحديث له بقية أو أكثر من بقية .

(٢٧) تازارت الجملة الألمانية الكبيرة كاترينا مومزن في كتابها القيم «جوته وألف ليلة وليلة» موضوع تأثر جوته بألف ليلة وليلة في أعمال مختلفة من بينها فاوست بجزئية ، وقدمت الأدلة والشواهد على صحة نظريتها :

Katharina Mommen, Goethe und die 1001 Nacht, Frankfurt, 1980.

Cambridge 1975, S. 299 ff.

ولي محاضرة لم تطبع ألقيتها في جامعة مانيهايم بألمانيا الغربية في ٩ يوليو ١٩٨٠ بعنوان «معالجات مسرحية لمادة فاوست». انظر بقلبي أيضا «فاوست في معالجة توفيق الحكيم»، بالألمانية ، في مجلة الألسن العدد ٥ ، ١٩٧٧ ص ٣٠٣ وما بعدها . ومقال آخر لي بالألمانية عن ترجمة فاوست ، في مجلة الألسن العدد ٤ ، ومحاضرتي المبرزة عن مادة فاوست في الأدب العربي ، المؤتمر الثاني للأدب المقارن بجامعة ليبيا ، إبريل ١٩٨١ .

(٢٥) إشارة إلى ماركوف ؟

(٢٦) يشير توفيق الحكيم في حديث مع الله (١) ، الأهرام ، مارس ١٩٨٣ إلى إيمان لينشيزينكا-كاستلر وغيرهما بالله : «إننا كلاً أولمنا في دراسة المادة أدركنا أننا لم



التشيطان في ثلاث مسرحيات

عصام هادي

مرت البشرية في تشخيصها قوة الشر الكونية بمراحل عدة قبل أن تستقر - في مرحلة متأخرة نسبياً - على تجسيدها في «الشيطان». فالشيطان هو تلك القوة التي تقف على رأس مثلث زاويتاه الآخرين : الله والإنسان . فهو قد عصي الله - تعالى - عندما أمره بالسجود لآدم ، وتمرد على نواحيه بقوله «فبعزتك لأغوينهم أجمعين» (ص٢ ، ٨٢) ، أو «قال رب بما أغويتني لأزين هم في الأرض ولأغوينهم أجمعين» (الحجر ، ٣٩) ، بل زاد على هذا كله فأخذ يفاضل بين الأصول فقال : «خلقني من نار وخلقته من طين» ثم أردف ذلك بالاعتراض على الملك الحكيم ، فقال «أرأيتك هذا الذي كرمت علي» والمعنى : أعيرني لم كرمته علي ؟ غرَّ ذلك الاعتراض أن الذي فعلته ليس بحكمة ، ثم أتبع ذلك الكبر فقال «أنا خير منه» ، ثم امتنع عن السجود فأهان نفسه التي أراد تعظيمها باللعنة والعقاب^(١).

أما عداؤه للإنسان لأخيه «يأمر بالفحشاء والمنكر» (النور ٢٩) ، و«الشيطان يمدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء» (البقرة ٢٦٨) ، وهو يوقع العداوة والبغضاء ، ويوقد نار الفتنة ، ويصد عن «السبيل» ، سبيل الخير والإيمان . والقرآن الكريم يسم الشيطان بهذه الصفات في مواضع كثيرة ، ويصفه صراحة بالعداء لآدم وبنه (وإن الشيطان للإنسان عدو مبين» وإن الشيطان كان للإنسان عدوا مبيناً . وإن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا»).

وليس هذا العداء المزدوج لله والإنسان هو وحده الذي يجعل من إبليس تجسيدا مثالياً لروح الشر الكونية ، بل إن في الشيطان نفسه من الصفات الذاتية ما يجعله جديراً بهذه المكانة العالية^١ . وقد حاول الشراح الدينيون أن يخلصوا «الشيطنة» في صفة واحدة تجمع عناصرها ، ويقوم بها كيانها ، فذكروا الكبرياء ، وذكروا العصيان ، وذكروا الحسد ، وذكروا

الكراهية ، وذكروا الباطل والجداع ، فالكبرياء اختلأت على مقام الإله ، والعصيان خروج على شريعته ، والحسد إنكار لنعمة واعتراض على تقديره ، والكراهية صفة قد يتصف بها الأبرار حيناً بعد حين ، إذا كانت كراهية لهذا العمل البغيض أو لذلك المخلوق اللئيم ، ولكنها إذا كانت قوام الطبيعة كلها فهي صفة هادمة غاشمة تناقض الصفة الإلهية في الصميم ، وهي

الحب ولوازمه من البر والإتمام . أما الباطل والحداد فما نقض الحق ، ونقيض الاستقامة ، ونقيض الخلق على الصدق والسواء^(٧) .

والأمر لم يكن على هذا النحو المهدى في فجر الحضارات البشرية بطبيعة الحال ، بل إن للشيطان - بهذا المعنى الديني - أسلافاً لم تكن لهم كل هذه الصفات ، وإن تحقق لهم بعضها . من هؤلاء الأسلاف « ست » إله الظلام والصحراء في الديانة المصرية القديمة ، والأخ الشرير والحاكم المقتصب ، الذي سقط في العصر المتأخر « من بين الآلهة فلم يعد يلقب إلا « النجس » عدو جميع الآلهة »^(٨) . ويجدير بالذكر أن « أبيب » ، الإله الذي كان يمثل نجمة « ملوثة في كل طية من جسمها مدية ماضية ، تكن للنفس بعد الغيب فلا يزال إله الشمس « رع » في حرب معها ومع شياطينها السوداء والحمراء إلى أن يزيها قبل الصباح فيعود إلى الشروق »^(٩) ، هو الذي سبق ست في لعب هذا الدور في التصورات المصرية القديمة . ومن أسلاف الشيطان أيضاً « بروميثيوس » سارق النار المقدسة وخادم الآلهة عند الإفرغين ، والعاليق (التيتان) الذين أزعجوا الآلهة حتى قضى عليهم زيوس^(١٠) ، ونجيد « تيامات » أو « تامت » إلهة الماء الملح التي جمعت جيشاً من التيتان الموشج والأفاعي السامة المضارية « ألبستها الرعب وتوجتها بالذهب وشبهها بالآلهة ، فإذا وقعت عليها عين أحد هلك خوفاً ، وهي حين تنتصب لن ترد صدرها »^(١١) - جمعت هذا الجيش لتحارب الآلهة الشرعيين ، الذين يحفظون النظام في الكون ، ويوفرون الرخاء للبدا .

غير أن السلف المباشر ، الذي يرى المحققون أنه أثر تأثيراً ضخماً مباشراً في الملامح التي اكتسبها الشيطان - أو إيليس - بعد ذلك ، هو أهرمن إله الظلام في الزرادشتية ، نقيض أهورمزد إله النور والخير ، الذي عرفه الميريون في أثناء فترة السبي البابلي فكان ذا أثر واضح في تصوره للشيطان^(١٢) .

وعلى أية حال ، فليس علينا - هنا - أن نقدم تاريخاً مفصلاً للشيطان ، ولكن يهنا تطور الفكرة التي كانت - في النهاية - بين أيدي الأدباء الذين أبدعوا شخصية الشيطان (تحت أسمائه المختلفة : إيليس ، ولوسيفر ، وميفستوفيليس ، وأحياناً أهرمن)^(١٣) على أساس منها ، وأثرت - بدورها - على كتابتا المسرحيين وهم يبدعون مسرحياتهم .

كما أننا سنهتم - هنا - بشخصية الشيطان في الأعمال العربية التي كتبت على أساس من شخصية فاوست ، إشاراً لتحديد الموضوع ، ولأن هذه الأعمال فيها من الدلالة ما يكفي لمرص الأفكار الأساسية في هذا الموضوع .

وبداية ، لا بد من تأكيد أن الذين كتبوا عن فاوست في العربية لم يكونوا متأثرين بفاوست جوته وحده - كما هو شائع في دراساته - بل متأثرين أيضاً - كما سيتضح بعد - بفاوست مارلو بالدرجة نفسها ، بل يجب أن نبحث ما إذا كانوا قد تأثروا بشيطان ميلتون في « الفردوس المفقود » كذلك . فأبو حديد وياكثير - مثلاً - كانا متقنين ثقافة إنجليزية متخصصة ، وكلاهما ترجم عن الإنجليزية مسرحيات لشكسبير ، فضلاً عن أن عملهما يتأثر عن هذا التأثير .

وأسطورة فاوست تصور الشيطان على أنه ملجأ الإنسان إذا حزبه أمور السحر والشعوذة وللأذ الحسية الدينية ، وأنه يتقاضى ثمنه من الضحية هرطقة وتبليغ في حق الله ويهني بروحه إلى الجحيم . وهذا بالضبط ما حدث لفاوست - سواء كان تحت هذا الاسم أو اسم سيربان الأنطاكي أو اسم صلاح الدين^(١٤) - فقد لجأ إلى المعرفة الشيطانية بعد أن رفض الحدود القائمة التي تحد المعرفة البشرية ، وتجهلها قاصرة عن الوفاء بحاجة العقول المتطلعة دوماً إلى المعرفة الشاملة . ومن الطبيعي أن يسقط فاوست - نتيجة هذا التطلع غير المشروع - سقوطاً منوياً ، يصبح عبرة لكل من تسول له نفسه بمجازاة الحدود التي رسمها الرب للمعرفة البشرية ، ومن ثم للأخلاق والسلوك .

ولقد ظل الشيطان بلامحه الدينية المعروفة في الأسطورة . وهو - كالإنسان - محدود المعرفة ، حقا إنه يعرف أكثر من الإنسان ، لكنه لا يعرف كل شيء . وهو ملاك ساقط ، ثار على الرب فأورثه الرب ومن وآلاه الجحيم . وهو لا يستطيع أن يقدم للإنسان إلا بعض حيل السحر والشعوذة ، وبعض المنح الحسية الزائلة ، وكثيراً من الشك والجلد .

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجمة إلى الإنجليزية في كتاب « فاجنلها كريسوفر مارلو في مسرحيته « التاريخ المأسوي للكتور فاوستس . The Tragical History of Dr. Faustus »^(١٥) .

وعلى الرغم من أن مسرحية مارلو لم تكن المسرحية الأولى التي يلعب فيها الشيطان دوره - فقد كان الشيطان شخصية أساسية في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى ، ودافع في المسارح الشعبية في أوروبا - فلما المرة الأولى التي تمثّل فيها الشخصية بمثابة فنية تجعل منها - إلى حد كبير - شخصية فنية ، واضحة السمات ، لافتة للأنظار - بل - أحياناً - سارقة للأصوات^(١٦) . إن الشيطان يفرى فاوست بالطموح إلى مكانة الإله : « ولكن على الأرض كالإله في السماء ، سيداً متسلطاً على سائر العناصر » (ص ٣٤) ، وبلغت إليه بقوة حين يوصف بأنه ملاك ساقط ، غضب عليه الرب وطموحه وكبرياه

روح جوته نفسه وقدرته الفنية على شيطانه . فميسو - عند جوته - هو « تقيض الإيمان والتناول » وتجسيد لروح السخرية ؛ قتليلون هم الذين أمكنهم أن يهربوا من نظرتهم التهكية المبررة^(١٧) . وهو واقعي ، يؤكد الحقيقة ، وحاضر البلية ، ذكي ، يستمتع إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل .

هذه السمات الذاتية التي أضفاها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية ، لايوصفها أصداء أو أمشاجاً من تصورات سابقة رقت لتصنع ثوباً يلبسه ميسو ، بل يبنى أن ينظر إليها على أنها شخصية حية متكاملة ، لها مقومات حياتها الخاصة المختلفة عن أية صورة أخرى للشيطان في التراث الديني أو الشعبي أو حتى الأدبي . على أن هذا - بطبيعة الحال - لا ينفى البحث في تأثيرات جوته التي ضربت في أكثر من اتجاه ، ولكن - مرة أخرى - لا تترك الشخصية ونزكها في النهاية أجزاء لا رابط بينها ، بل لترى كيف تفاعلت هذه العناصر في نفس جوته ، فأعانتها شخصية متكاملة حية ذاتية الملامح لا تلتبس بأية شخصية أخرى . ولعل هذا هو ما جعل لهذه الشخصية جاذبيتها الأسرية ، التي ندر أن استطاع كاتب - بعد جوته - أن يفلت من برائث تأثيرها الباهر .

هذه صورة عامة تماماً عن ملامح شخصيتي الشيطان في عمل كل من مارلو وجوته عن فاوست . أما التفاصيل الدقيقة ، وتأثيرها على كتابتنا المسرحيين فستظهر خلال التعامل التفصيلي مع سمات الشيطان في كل مسرحية من هذه المسرحيات ، كما سيظهر أيضاً أثر التصور الإسلامي - الذي بدأ الموضوع به - في هذه الأعمال .

٣

كان محمد فريد أبو حديد أول كاتب مسرحي مصري يتناول أسطورة فاوست في مسرحيته « عهد الشيطان » . والمسرحية تبدأ بشخص اسمه طوبوز (فاوست) جالساً في حجرة مكتبه المتواضعة ، غير المرتبة ، متخافاً من القراءة وتعبها ، متسائلاً عن جدوى أن يضيع عمره بين « هذه القبور » . ويرتد عليه - في الوقت نفسه - رسل الدائنين يطالبونه بالديون التي استدانها منهم (تخمن هذا ، وإن لم يذكر صراحة في المسرحية) . ويزيد ما هو فيه من ألم ويأس أن يأتيه صديقه كلدي ويخبره أنه خطب سادى ، حيث تفهم من لهجة طوبوز الحزينة المضطربة أنه يحبها . ثم تأتي سادى نفسها غزداً طوبوز ألماً على أمله ، ولكنه يحاول أن يتألم . وما إن يفرجها ، وينفرد طوبوز بنفسه ، حتى نرى مقدار تجمعه وضيقه بالحياة ؛ فقد أصبحت في نظره موحشة سخيفة ، بل هي سراب . ويقارن بين حظه - هو الأدب

وواقعته (ص ٤٧) ، وأنه - ومن تبعه - يحمل الجحيم معه ؛ لأن الجحيم هو الحرامان « من رؤية العمل العظيم ومن نعيم الجنة الأبدى الذي ذقته » (نفسه) ، وهو عذاب يفوق ألف جحيم وجحيم . ولهذا فهو يبحث عن السلوى في إغواء الآخرين ليشاركوه عذابه ؛ « إنه لما ينزى الأشرار أن يشاركهم الآخرون في عذابهم » (ص ٥٨) . بل إن ميسوفيلس يبدى إخلاصاً شديداً وصداقة في الإجابة عن أسئلة فاوست حتى قبل أن يقدر عقده معه ؛ فلا يخفى الوصف الحقيقي لما هو مقدم عليه - « الشر » - ، ولا النتيجة الحتمية المتوقعة له - « العذاب » و« اللعنة » - ، وهو ليس عذاباً هيناً بل هو « عذاب عظيم » و« لعنة أبدية » .

وميسوفيلس يجيب فاوست عن كل الأسئلة التي يسأله إياها ، إلا تلك التي تتعلق بقدرة الله على الخلق ، ويدهو بدلا من هذا أن يفكر في الجحيم . كما أنه يجيب فاوست على كل ما يطلبه ، حتى الرحلات في الزمان البعيد والأماكن القصية ، ويقدم له النساء والحمر والذهب ، ويعلمه أسرار الكون وفنون السحر ، لكنه يرفض أن يحضر له زوجة :

« صه يا فاوستس - فما الزواج إلا لعبة تقليدية فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحبني حقا . أما المرأة التي تعشقها عينك فسيفظرك بها قلبك ، ولو كانت فاضلة مثل بتيلوب ، عاقلة مثل ملكة سبأ ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه ... » (ص ٦٤) وذلك لأن الزواج فضيلة يحاول الشيطان أن يبعد أتباعه عنها .

وعدا هذا فإن شيطان مارلو هو نفسه الشيطان التقليدي الشائنة صورته في التراث الديني والشعبي . والمصورة التي قدمناها صورة تقليدية إلى حد بعيد ، ولكن تأكيد مارلو بعض الصفات التي قد تترك في نفس المتلقي - قارئاً أو متفرجاً - انطباعاً بلون من التعاطف المستتر مع الشيطان وعذابه وطموحه وكبريائه وثورته هو الجديد على شخصية الشيطان التي عرقتها المسرحيات الدينية والشعبية .

أما ميسو جوته فما كان أعظم نموذجاً في للشيطان أبدعه براع كاتب ، مستفيداً في رسمه من كل ما عنت يده من تراث ديني - مسيحي ويهودي - وشعبي أيضاً . فقد استغاد جوته من « سفر أيوب » في رسم صورة الزهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، كما استغاد من التصورات القبلية والصوفية آراءه عن روح الأرض ومهمة الشيطان في الكون^(١٨) .. وهكذا .

ولدى جانب التصورات - الدينية والشعبية - التي طبعها ميسو جوته بطابعها ، فهناك أيضاً السمات الخاصة التي أضفتها

فلمهم المهرجون والفرجاتية) يلهوهم عن قضاياهم وأموالهم الجلية. أما طوبوز نفسه، فما عليه إلا أن يردد لنفسه (أو يردد عليه أهرمن!) أنه السيد، الرأس، أن لا أحد سواه في بورانيا.

في الفصل الثالث يول طوبوز - حاكم بورانيا الأعلى - ما يراه في أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض والقدارة والحرب، ويرفض الانصياع لأمر أهرمن أنه لا يعد قيسون بك بالقصم والتبول حتى تستمر مصانعة في العمل، ويعلم كاس الحمر التي يعطيها إياه أهرمن ليخضعه.

ولا يجد أهرمن لهذا التثبير في طوبوز إلا سبباً واحداً هو الحب. إنه يحب ثريا، التي أثرت عليه لمصلحة أبيها. لقد اتفق طوبوز مع ثريا على الزواج - الذي يعارضه أهرمن بشدة - بل يرفضه؛ لأن ثريا لا تريد مصلحة أبيها فحسب - كما يتصور أهرمن - بل تأخذ في إثارة غيرة طوبوز وتبصره بمواطن الداء في بلادهما، ويتصاهدان على العمل الجاد لإزالة كل مظاهر الفقر والألام في أنحاء بورانيا.

إذ ذاك لا يجد أهرمن بدا من استخدام أمان - المرأة التي هجرت بيتها وأولادها من أجل طوبوز، الذي يقذف بها بعد أن يقضي منها طرده - لتكشف أمام ثريا وأبيها سر علاقتها بطوبوز، فيصرفان وقد يشا من إصلاح هذا الذي استعبد نفسه للشيطان.

بالرغم من هذا لا يستسلم طوبوز، ولا يقبل العودة إلى «اللغة المعتادة» بينه وبين أهرمن. لقد أدرك أخيراً أنه باع نفسه «بتراب لامع»، وأن ما ظن أنه سيحصل سمادته جره إلى حياة تمسه ملأى بالآلام والندس. إنه يتجرأ ويطرد أهرمن، بل يرفع سلسله ليقطعه، لكنه - بطبيعة الحال - لا يصيبه. ويهدده أهرمن، ويؤكد أنه سيندم وسيحتاج إليه، وسينادي به جديداً. يخرج أهرمن، ويفرق طوبوز في ماضيه القلبي وأثامه وجراحه، ويظهر له شبح سادى - التي انتحرت بعد خيانتها زوجها مع فاوست - وتطلب منه أن يفتح القبر - إلى قلبه - ويبحث فيه عن نفسه، ويتنى هو لو يستطيع أن يترج هذا القلب من صدره! ويقر قرار طوبوز على أن يرحل من هذه الأرض، التي شهدت تماسه، ونمازول تثير غناؤه. ويكتشف طوبوز أن ما كان يملك من ذهب قد اختفى، وأن خاتم العبودية للشيطان أصبح يغطي جسده كله، فيستغيث بأهرمن مرة أخرى، فلا يجيبه إلا ضحكاته الساخرة المتباعدة. ويحاول طوبوز أن يتحرر من جديد، ولكنه - مرة أخرى - يحين عن لقاء الموت، وتدخل عليه طوائف من أهل بورانيا بصرخاتهم المخططة بالضحكات.

هذه هي الخطوط العريضة لمسرحية أبي حليد. وما يمتنا منها هو شخصية أهرمن (أهرمن اسم إله الظلمة الفارسي

الثابه - وحظ واحد ككللى فضله سادى عليه لجرد فوزه بمنصب مرموق مع كروان باشا صاحب شركات المنجم. وتكون النتيجة أن يكفر بالقيم الإنسانية: «الوفاء! الكرامة! الفضيلة! (يضحك ساخراً) المبصرة! النبوغ! (يضحك مرة أخرى) أولى! أن أصبح الشيطان! الشيطان! هذا أولى بندائي.. (يجلس على الكرسي قلقاً ويتأمل للسدس)» (ص ٢٢) إنه يفكر في الانتحار، ولكنه يحين، وحينئذ يطرُق بابه رجل غريب المنظر، يرجع في مشيته، ويشتم في تواضع متكلف، وعليه ملابس سوداء، فإذا هو أهرمن (الشيطان). يحاول أهرمن أن يغير من نظرة طوبوز إلى الحياة، أو لنقل يحاول تأكيد هذه المبادئ الطارئة على طوبوز، التي تؤكد الكفر بالحياة وما فيها من قم وفلسفة وكتب.. فكل هذه أوهاهم يستطيع «العظمة» التخلص منها. ثم يؤكد له الوجهة الجديدة التي عليه أن يتجه إليها: «الحياة. اللذة. القوة. السطوة - هذه هي الحقائق». ويفرض عليه أقوى مافى هذه الحياة الجديدة وهو الذهب، ثم يعرض عليه أهرمن أن يكون حليفه أو مساعده أو عبده، ولكن طوبوز يتردد، فيسقيه أهرمن من شراب يحمله، فتغير نظره إلى الحياة تماماً: «الدنيا جميلة. ألوان ساحرة. زهور بديعة. الهواء عاطر. والفضاء ممتلئ بالموسيقى». وهكذا يستسلم طوبوز لأهرمن، الذي يجرح ساعده ويطيح عليه خاتمه «عبد الشيطان»، ويغضيه بسوار من ذهب.

في الفصل الثاني نرى طوبوز فيما أتاحه له أهرمن من غنى جملة وأكبر أغنياء جانبولاد، كما نرى طرفاً من الحياة التي يعيشها بين أفراد الطبقة الغنية المنحلة في جانبولاد. ويسعى أهرمن جاهداً لإغراء طوبوز بسادى - التي تزوجت - واستخدام خطاباتها للضغط عليها حتى تخضع له، ولكن طوبوز يرفض. ونعرف كيف استطاع أهرمن أن يشتري المصانع والحقول - عن طريق صناعته من الأغنياء - وعظماها عن العمل، فأصبح الشعب في بورانيا وقد فقد كرامته، عبداً لإحسان «عبد الشيطان». لكن الوحيد الذي استطاع أن يقف في وجه هذه الخطط كان قيسون بك، الذي نمازول مصانعه تدور وعاله يعملون. ويتم أهرمن طوبوز بالتأويل معه؛ لأنه يجب ابنته ثريا. وأخيراً يعرض أهرمن على طوبوز أن يكون حاكماً على بورانيا حتى يتاح له التحكم الكامل في مصائرها؛ فالأغنياء قد يفقدون جذوة الحياة معها فينخلون عنها، وما إن يستمر إلى الأبد في إطعام الفقراء. وإذ يبدى طوبوز استيائه من هذه الخطة، لأنه يكره أن يئله أحد، ولا يجب أن يئله أحدًا، يعاجله أهرمن بشرابه فيستمع إليه راضياً! إن خطة أهرمن تتلخص في تنفيذ أمور؛ منها زج المعارضين في السجون، أو تقيهم وتشر يدهم، وحل - أو قل تحطيم - النقابات والجمعيات والأحزاب وما يشبهها من تجمعات، وأن يتحول الكتاب - بالذهب أو بالإرهاب - عن التشديق بجذبت الحرية والديمقراطية ويكتبوا ما يملئ عليهم؛ أما عامة الشعب

القديم ، ذلك الذي يعيش في صراع أبدي مع إله النور أهورمزد في معارك سجالية لا تنتهي ، حتى يأتي أوان الانتصار النهائي لإله النور فيقضي عليه . ويرى كثير من المحققين - في تاريخ الأديان - أن صورته عند الفرس كانت ذات أثر كبير على صورة الشيطان عند العربيين ، فأهرمن - هنا - يقوم بدور الشيطان الذي يقعد مع طوبوز - فاقست ألى خنيد - صفقة يقوم بقتضاضها طوبوز بالاتار بأمر أهرمن في كل ما يطلب منه ، في مقابل أن يمنحه أهرمن الثروة والسلطة واللذة ، بعد أن أنقله من يأسه اللئى غرق فيه بعد تضاعف إحباطه بغطية سادى إلى صديقه كلدى .

وأهرمن لم يأت إلى طوبوز على نحو ما أتى شيطان مارلو، نتيجة ضيق المعرفة السائدة برغبات فاوست وطموحه إلى مرتبة إلهية يحاول تحقيقها عن طريق السحر والشيطان ، وليس هو كشيطان جوته الذى يأتى صاحبه نتيجة تحد له مع الرب على شخصه ، ويعد في تطلعات فاوست المعرفية والوجدانية منفذاً ينفذ إليه منه ، لكنه جاء طوبوز إذ رأى كفره بكل ما يؤمن به ، وضيقه بالحياة والناس ، وشكه في قيمة مايكتب أو يقرأ ، ثم في النهاية بعد أن قضت بنجبة كلدى لسادى على أمه في الحب ، وفى كل ما يربطه بالحياة ، حتى إنه يشرع في الانتصار ، ولكنه يحين في آخر لحظة . وفى هذه اللحظة البائسة يكون الطريق مهدداً لدخول الشيطان ، فهو يعرف تماماً من يختار لصحبته ، كما يعرف أيضاً متى يفتح ذراعيه لضحاياه ، موقفاً من النتيجة .

طوبوز ، الأديب الفقير ، الذى لا يقرأ كتبه إلا أسداقاه وتلاميذه ، والذى يحيا حياة حقيرة في حجرة متواضعة ، والذى يجد - فوق ذلك - من صنوف الآلام والإحباط مايزرع اليأس عميقاً في نفسه ، ويدفعه إلى محاولة الانتحار - مثل هذا الإنسان لابد أن يكون فريسة سهلة لأحلام الفنى الذى يعوضه فقره ، والسلطة التى تعوضه إهمال مجتمعه لإبداعاته ، واللذة التى تعوضه حرمانه من الحب والعلاقة السوية مع الجنس الآخر . وأهرمن يدخل عليه في قمة يأسه من الحياة ، والموت ، الذى جبن لإزائه ، فهو مهيباً تماماً - بماضيه وحاضره - للارتداد في أحضان الشيطان .

وأهرمن يعرف مداخلته إلى ضحاياه ، فهو يبدأ بتملق عبقرية طوبوز ، الذى يرفض هذا التلق ، بعد أن يش من تأثير كلماته - التى يصفها بأنها جوفاء - على الناس . حينئذ يمد أهرمن لنفسه عند طوبوز بإلقاء بذور الشك في نفسه ، والشك في كل شيء ، أو الشك في (الأمهات) : ... ولكن ماقيمة الأسما؟ إن هؤلاء الناس جميعاً لايمحون إلا معرفة الأسما؟ وبعدها لايمهم شيء . ولكنك رجل آخر ، أرجو ألا تكون من عبدة الأمهات (ص ٢٥) ويسهل بعد أن تشكك في (الاسم) أن تشكك في (المضمون) الذى يحمله الاسم ، لأن الاسم - في الحقيقة - هو الشيء أو القيمة أو الفكرة التى يحملها ، ولا

انفصال بينهما . إن أهرمن يربط بين الشك الذى يذره في نفس طوبوز وبين الحالة التى وجد طوبوز عليها ، فيهم رؤاه كلها ، فالصدقة سراب ، والحياة سراب ، والكتب سراب ، والفلسفة سراب ، وهذه المواقف الثلاثة سراب . وبعدها مباشرة يبدأ في التجهيد للطريق الجديد الذى يريد لطوبوز أن يسير فيه ، فهو يقول له : «لم لا يأخذ الناس الأشياء ويتزكون الوهم ؟ لم لا يتزكون السراب ؟ ...» (ص ٢٦) أو يقول له : «دع هذه الأوهام التى تملأ بها رأسك ! وجه نفسك وجهة جديدة» (ص ٢٧) وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة ، يقول له : «الحياة . اللذة . القوة . السلطة . هذه هى الحقائق» . (ص ٢٨) ولابد كبير عناء في إقناع طوبوز بهذا الطريق الجديد ، أو قل دفعه إليه ، فصاحب البيت يأتى في هذه اللحظات ليطلب ما تأخر لدى طوبوز من أجر المسكن (ولندرى أى شيطان دفعه في هذا الوقت بالذات !) الذى يتولى أهرمن دفعه عنه .

وفى سبيل دفع أهرمن لطوبوز إلى الطريق الجديد ، وقد سبق أن شكك في الأسما ، يلجأ إلى «لغة الواقع» - واقع الحياة اليومية الملوثة من جهة ، وواقع طوبوز نفسه من جهة أخرى ، إنه يحدنه عن الفتنة التى تتمتع وتفوز وتتلذذ وتسود ، وبالاختصار : «... الفتنة الأخرى التى نغم ونحب» ، تألم وتذلل وبالاختصار تركب . وشدده أيضاً عن بساطة المسألة : «الفكرة الواحدة : «امتلاك الذهب» . ولأن طوبوز يستبعد أن يمتلك ذهباً ، فإنه يسأله أهرمن إلى النهاية ، فيجابه هذا بأن يقدف الذهب تحت قدميه ، ويعد طوبوز نفسه أمام الشيطان حقاً ، فيسأله عن الخبز ، ويعد أهرمن أن الوقت صار مناسباً للحديث عن الصفقة ، التى لم يرد لها ذكر قبل أن يشعر أهرمن بأن طوبوز قد صار لعبة بين يديه .

أما الصفقة التى يعرضها أهرمن على طوبوز فلا تقوم على أن يغمم الشيطان طوبوز لمدة من الوقت على أن يرهنه روحه بعدها ، بل تقوم على أن يبيع طوبوز نفسه لأهرمن ، أن يكون عبده ، أو - كما يخفف الأمر لطوبوز - أن يكون مساعده وحليفه . لقد أصبح أكثر الناس يقوومن - طواعية - بما كان الشيطان يتبع نفسه - في الماضي - لإغرائهم به ، مثل شرب الخمر أو لعب القمار أو إسقاط امرأة . وأهرمن يريد الآن شيئاً آخر ، يريد حليفاً ومساعداً لبعضه له أمراً ، يأمره فيمثل دون أن يسأل عن شيء .

والصفقة المقودة بين الطرفين تقتضى العقد ، الذى سيتضمن مبادئها من شروط . ولكن أهرمن لايمتد بمثل هذه العقود المكبوتة ، ولا لتوقيع بالدم ، ولا ماشبه ذلك . إنه يجرح طوبوز جرحاً بسيطاً للغاية في ساعده ، ويغمم بغمته على هذا الساعد الملمى ، فإذا بالخاتم يكتب كلمة لا تخفى ، ولا يمكن محوها ، «عبد الشيطان» ، توثيقاً للعقد ، وإليانا بالسقوط

طوبوز : بأي وسيلة ؟
أهرمن : عندما تحكم .
طوبوز : ألا نطمح هؤلاء الجبابرة ؟
أهرمن : وما استندنا إذن ؟ الجوع . الجوع . هو أفضل الطرق
وأفصرها إلى الغاية المقصودة . ألا تعرف النمل وأجع
كلبك يتبعك ؟ .
طوبوز : لا أطبق التفكير في هذا . مجرد تصوره يزعجني . لقد
عرفت الجوع فيها معنى . ولا أحب أن أنشر هذا
الوباء بين الناس .
أهرمن : ضحك . هراء . وعلى كل حال فليست أقصد أن
يجهلهم بموتهم جوعاً . أقصد فقط أن أقدم لهم من
الطعام القدر المناسب الذي يحفظ الحياة فقط ..

(ص ٩٣)

كل هذا ليكون هذا الشعب مادة طيبة في يديه ، يشكلها كيف
يشاء ، أو لتكون - كما يقول - عوناً على نشر لوائه وإنفاذ
خطته .
أما أمثال هؤلاء الفقراء الذين تجمعوا وشكلوا جاعات أو
نقابات أو أحزاباً أو أي تجمع آخر ، فيجب أن نحل هذه
الجماعات فوراً ، أن نطمح ونفكك ، بل ندمر . ينبغي أن يؤمن
كل فرد أن مصالحه وآراءه تتعارض كلية مع مصالح الآخرين
وآرائهم :

أهرمن : لا تصفح ، كن صارماً . هذه الجماعات لن توجد في
بورانيا . نطمحها . نفككها . لا تجعل أحدا يعرف
الأخر . لا تجعل أحدا يضع يده في يد الآخر . ولماذا
يجمعون حول غيرنا ؟ حولي ... حولك أنت . أقصد
حولك أنت . (ص ٩٧) .

ويصبح كل فرد عدواً للآخرين ، لاجتماعهم إلا العداوة والفرقة
والبغضاء .

قد نجد هذه الوسائل مع الفقراء ، الذين لا يستطيعون
إلا جزئاً - حتى في أسمى الدول الديمقراطية - أن يتحكموا في
أرزاقهم ، ولكن ما العمل مع الأغنياء ، الذين يقدرون - ولو
جزئياً - أن يتحكموا في أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم ؟ الإجابة
عند أهرمن بسيطة وجاهرة : السجن . الاعتقال . التشريد .
التي . الاضطهاد . ليس لهم إلا هذا أو ... أو «الصدقة»
لطوبوز وأهرمن - بطبيعة الحال - والقيام على تنفيذ خطتها
لتدمير شعب بورانيا تدميرًا كاملاً .

أهرمن - إذن - لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحدها ،
بل طمح إلى أرواح أمة بكاملها ، حاول أن تستلها بجرمان

المدوي لطوبوز في قبضة الشيطان ، وإزهاها مستمرا له بكشف
أمره أمام الناس .

ويتطور الأحداث في المسرحية تعرف أن أهرمن لم
يستجد طوبوز ليفوز بروحه وحدها ، فهدفه أشمل من هذا
وأوسع ، إنه يطمح في السيطرة على أرواح أهل بورانيا جميعا ،
وأن يرى الخراب يعم حقولها ومصاننها ونفوس أهلها . إنه يدفع
طوبوز إلى السيطرة على مصادر الطاقة في بورانيا - الفحم
والتنط - للتحكم في حركة الإنتاج في المجتمع (وهي فكرة
عصرية جداً ، تنطوي على تمثيل الجورسي سياسي مباشر) ،
حيث يستطيع التحكم في أصحاب رؤوس الأموال وفي حركة
المصانع وأيضا في رزق العمال . طوبوز - بإيلاء من أهرمن -
يجب هذه المصادر عن المصانع فتوقف حركة العمل ، وتم
البطالة ، ويصبح الجميع عبيداً لإحسان طوبوز - أو قل عبيد
أهرمن نفسه .

أهرمن : يستمر باسمي - حقول جرداء ليس فيها عود
واحد . بطالة عامة . أصبح أهل بورانيا جميعا من رعاياي .
(يردد) أقصد رعاياك (ص ١٠٧) ثم يصيحون -
بالضرورة - عبيد اللجهل والمرض والقذارة والكلس ؛
يصيحون بشرا بغير أرواح ، بغير كرامة ؛ لأهم - على حد تعبير
طوبوز - «فقدوا احترام النفس» فقدوا الإنسانية يوم فقدوا
كرامة العمل . وهو لا يجعل طوبوز غنيا متحكما فحسب ، بل
يصل به إلى حكم بورانيا ، حتى يتحكم - عن سند قانوني -
في مصائر أهلها ، الأغنياء والفقراء معا ، بما يملك من سلطة ،
ومافي يده من سطوة .

وأهرمن يحسن نفسه «ومساعدته وحليفه» طوبوز بإقرار
البديل في نفوس الناس ؛ إنه يجرهم من العمل ، ولكنه ينشر
الملاهي التافهة التي تلهيهم وقت الناس بلا طائل ، والتي تجعل
الناس في شغل دائم عن قضاياهم الحقيقية - قضايا العمل
والكرامة والحرية . فالشوارع تمتلئ بالقرادين والقرود ،
وبالأطفال المتأرجحين ، والديكة المتأرجحة .

وهو يرسم لصاحبه خطة تجعل الناس في قبضته دائما ؛ إنه
ينشر الملاهي لإلهاء الشعب عن حقوقه ، ولكنه لا يتركهم يموت
جوعا في الوقت نفسه . إنه يمنحه الطعام تفضلا ومئة ، حتى
يخطف عليه حياته ، ويتحكم - في الوقت نفسه - في هذه
الحياة . والخطة تستمر حتى مرحلة معينة ، يبدأ بعدها التفكير في
منح الطعام نفسه . فسياسة أهرمن تلتخص في أن تحكم الجماهير
يقوم على إذلها ، للتحكم في رزقها أولا ، ثم التحكم في منحه
أو منعه إذلالاً لهم ؛ فالشعب لا تخضع إلا إذا أنزلها حكماها :

أهرمن : اصبر عظمي . هذا الشعب الذي نطمح ، لا يستطيع
أن تستمر على إطعامه . استأثله هذه الوسيلة متعبة .
يجب أن يخضع . يجب أن يسير كما نريد بغير استأثله .

الأفراد من العمل ، ومن العلم ، ومن الترابط ، ومن ثم الكرامة الإنسانية ، أو مجرد البحث عنها .

ولكى يحفظ أهرمن بسبب بورانيا في هذه الأوضاع المتحلة كان لابد أن يحفظ بطوبوز ، وأن يحرمه من كل شيء جميل أو إيجابي في الحياة . لقد أغرقه في الثروة والقوة والملاذات ، وحرمه - في الوقت نفسه - من الحب ، الحب بمعناه الإيجابي ، تلك العلاقة السوية السامية التي تربط رجلا بامرأة ؛ فقد دفع أهرمن طوبوز إلى أن يفسد حياة حبيبته الأولى «سادى» ، خطيبة صديقه «كلدى» ، التي انتهت حياتها بانتحارها ، بعد أن أفسد طوبوز حياتها . وحين يقع طوبوز - الحاكم العام لبورانيا - هذه المرة - في حب «قريا» ، ابنة قيسون بك ، التي بدأت تنفتح أمامه أفقا جليدة للحياة ، يتعرف فيها البسطاء من الناس ، يتعلمهم ويرغب من شأنهم ، ويعيدان مما الوجه المشرق للحياة في بورانيا - يدفع أهرمن المرأة الساقطة «أمان» إلى إفساد علاقة طوبوز بقرى ، مستغلا رغبته العارمة في الانتقام من طوبوز ، الذي كان على علاقة معها ثم هجرها هجرا غير جميل ، ومستغلا أيضا متاجرتها في عرضها ، بعد أن دمرت حياتها وحياة أولادها وزوجها .

وهكذا يستطيع أهرمن أن يحرم طوبوز من الحب الحقيقي ، الذى كاد يقضى إلى العلاقة الشرعية الإيجابية بين طوبوز وقرى ؛ لأن الشيطان - بيساطة - لا يفر مثل هذه العلاقات الشرعية ؛ لأنها إيجابية ، تجمل وجه الحياة وتشارك في صنعها ، في حين ترضيه العلاقات الفاسدة ، التي تدمر الحياة وتشوه وجهها . بل إن أهرمن يحطم الزهو التي يدخل بها الخادم لضمها في حجرة طوبوز - حتى الزهو ، ويغضب غضبا شديدا إذ يراها في يده . هذا هو الشيطان ؛ فلا يمكن أن يزرع الحب ولا أن يرى أحدا يزرعه ، هو الذى يحتل نفسه حقلنا على الإنسان ولا يمكن له أن يقبل الجحال .

ولاحظ لهذا الذى يفعله أهرمن - أو لنقل الذى يدفع طوبوز إلى فعله - إلا هدفا واحدا ، هو تدمير الإنسان أو إذلاله وتشويه حياته ، ولأن هذا سببا لإلحاقه الأذى - الأبدى على الإنسان ، فهو يقول ... فكرة الإنسان هذه هي التي تثير استقاري . وفي مرة أخرى يدور هذا الحوار :

طوبوز : (بحق) قل إنك عدو الإنسان وكفى .

أهرمن : الإنسان ! «ساعرا» الفصل ! الطين العفن ! (يحد) الحما المسنون ! أنا ! أنا ! للسنم من النار المظية ! أنا الطريد ؟ أنا اللين ؟ أنا الشيطان ؟ .

(يضحك ضحكة جوفاء طويلة مزعجة)

(ص ٥٥)

ولا يكف بعد ذلك عن استخدام هذه اللهجة الحاقدة ، التي ينفلقها أحيانا بادعاء السخرية ، ولا يستطيع في أكثر الأحيان أن يحثي قدر ما فيها من الحقد للمر .

فهل انتصر أهرمن في النهاية ؟ يصعب الإجابة عن هذا السؤال ، لأن الإجابة في المسرحية مركبة^(١) ، فمن وجهة النظر الاجتماعية - إن شئت تسميتها كذلك - لا نستطيع أن نقول إنه حقق هدفه تماما ؛ فبورانيا ما يزال فيها روح حر طليق ، يجب البسطاء ويتم لألهم ويعمل لمصلحتهم عملا حيا فاعلا ، مثل قيسون بك وابنته قرى . كما أن انسحابه من حياة طوبوز قد يعنى بده تفهقه من حياة بورانيا ، التي تحيط في النهاية سائرة بطوبوز ، إشارة إلى سخرتها من «أفاعيل» عبد الشيطان . وحتى طوبوز نفسه لم تدمر روحه تدميرا كاملا ؛ لأن حبه - الحقيقي هذه المرة - لقرى طهر روحه ، وجعله يقف صامدا في وجه أهرمن كي يجبره على الانسحاب من حياته ، بالرغم من أن أهرمن قد تركه في حال أسوأ من الحال التي لقيه عليها ؛ فقد دمر حبه مرة أخرى ، وفقد - فيما تنصرو - ما كان يلوذ به من موهبة أدبية ، ويزيد على هذا شعوره بالتمسك على ما جنى في حق أمته كذبة . بالرغم من هذا كله ، وبالرغم من تحذيرات أهرمن بأنه سيعود ليستدعيه ، فإنه يظل على موقفه الصلب مع أهرمن . كل هذا قد يشكك في انتصار حقه أهرمن أو في قيمة ما وصل إليه .

غير أن أبا حديد يجعل أهرمن قويا إلى النهاية ، يحذر طوبوز بثقة من أنه سيستجده به ، وعشلائن لن يجده ، وهو ما يحدث حقا ؛ إذ يظل طوبوز يصرخ ليستعيد فلا يجد جوابا إلا ضحكات أهرمن الجوفاء ؛ وهو ما قد يشير إلى أنه بذل بذرة الفساد في نفس طوبوز وفي قومه ، موقنا أنها لابد آتية بآثارها ولو بعد حين ، وأن الأمر لا يقتضى عودته مرة أخرى إلى طوبوز ولا إلى بورانيا . وعلى أية حال ، فسوف نرى كيف تدخل الطبيعة السياسية للمسرحية في تكييف نهايتها التي كانت تحتل غير هذا الحل .

ولقد استخدم أهرمن لاختضاع طوبوز منطق المزاوغ ، كما استخدم أيضا لونا من الحمى يستطيع أن يغير نظرة من يشره إلى الأمور ويولن رؤيته إلى الحياة ، ويجعله طوم وجهة نظر أهرمن .

لقد كان المظهر الجسدى لأهرمن مظهرا بشريا دائما ؛ فقد جاء إلى طوبوز في هيئة رجل لا نكر من مظهره شيئا ، وليست له صفات تميزه إلا أنه عرج ، ويلبس ثيابا سوداء ، فكان طوبوز يراه ، وراه صاحب البيت ، وراه أيضا ضيوف طوبوز دائما ، وما كان في نظرهم إلا مهرجا ، لأنه خفيف الحركة ، يقوم بالألعاب بهلوانية ؛ ونشط .

وأهرمن يحب النساء ويستخدمهن في نصب شباكه حول البشر ، ولكنه لا يعاشرهن ، كما يقول لأمان في الفصل الثالث من المسرحية .

طوبوز من عالم القيم الإنسانية والبادئ الخلقية ، لأنها «أسماء» . وهو هجر من شبيها له في «فاوست» جوته :

إيليس : أحييك أيها الأستاذ العلامة ، وإن كنت قد أنعيتني بعزائمك حتى جعل العرق يتصبب من جسدي .
فاوست : عيرني أولا عن اسمك .

إيليس : هذا لعمري سؤال نال ، خصوصا من رجل يحترف الألفاظ أي احتقار ، ولا يأبه بالعرض ، ويأبى إلا التصق في البحث وراء الجوهر .

فاوست : ولكنكم أيها السادة كثيرا ما تسمي أسمائكم من حقيقة أكرمكم ، فيظهر لنا جليا من أنفسكم حين يدعي الواحد منكم إيالة اللهب ، أو اقرب المهر ، أو الكلاب الأشر : أسماء تلك بوضوح على المسميات .

وعلى كل حال نقل في من أنت .

(ص ١١٠ - ١١١)

ففاوست كان أكثر رعبا من طوبوز ، فلم يسقط في هذا الشرك ، لا لأنه يؤمن بالأسماء أو يتخضع بها ، ولكن لأنه أقل بأسا وأقدر على مواجهة الحياة من طوبوز . هذا في حين لا يحتاج إيليس إلى أن يتخضع ففاوست بالكلمات ، لأن ففاوست نفسه كان على استعداد تام للارتقاء في أحضان الشيطان ، بدليل ممارسته السحر . وإيليس - من جهة أخرى - كان لا يد واجدا وسيلة للشغل بين يدى ففاوست لأنه قبل تعدي الرب على إغواء ففاوست ، وحين وصل لم يكن في احتياج إلى شرك الكلمات ليوقع ففاوست ، لأن جميعه لا تنفذ منها الحيل والألاعيب والجبدل .

ولم يكن هدف مفيسو عند جوته غيروح ففاوست نفسه ، في حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورانيا جميعا . وشطة أهرمن تقدم على بلوغ الهدفين معا في وقت واحد ، وإن كان يبدأ بطوبوز بطبيعة الحال : أما مفيسو «فتراض» ، فهو يريد العالم الفساد والحرب ، ولكنه يعلم أن هذا مستحيل ، وأن عليه أن يقوم أولا على الأجزاء الصغيرة :

فاوست : الآن فهمت الأعمال الحميدة التي أنت قائم بها . وإذا عجزت عن محر الكائنات «بالجملة» تريد أن تجعل باكورة أعمالك محر الأجزاء الصغيرة .

إيليس : وأصملك الحديث أن ليس في هذا ما يطفى العلة .. إن هذا العالم الضخم يقاوم الفناء بقدم ثابت وعزم وطيد .. وقد تقهقرت أمامه - بعد اللزى والعناء - منزوما لم أفر منه بظلال .. ولقد

هذه هي الملامح الداخلية والخارجية لشيطان محمد فريد أني حديد ، لها الصلة التي تربط هذا المخلوق بأسلافه في أفعال فاوست ، وبخاصة عند مارلو وجوته ؟

إن شيطان كل من مارلو وجوته لا يتجسس على فاوست ولا يستغل ضعفه ليدخل عليه ويعرض عليه المساعدة ، وإنما فاوست - إذ يهيبه اليأس والملل من الحياة التي يعيشها ، والمعرفة التي لا تروى له غلة ، ولا تحل له مشكلاته المادية أو الروحية - يتجه إلى السحر ، ويستدعي فاوست عند مارلو مفيسوفيلس ليحينه على تغيير حياته كلها^(١٥) ، في حين يخرج إيليس لفاوست جوته في صورة كلب يتبعه في جوته في الخارج ، ثم يتحول بعد ذلك إلى صورة طالب علم متجول . وإيليس لم يظهر لفاوست إلا بعد أن اتجه إلى السحر ومارسه^(١٦) ، كما أننا نعرف منذ البداية من حوار إيليس مع الرب - جل وعلا - أنه متجه إلى فاوست بإغرائه^(١٧) . أما أبو حديد فكان الصاق صفة التجسس واستغلال لحظات الضعف بأهرمن جزءا من خطته في رسم الشخصية ، فطوبوز لم يمارس سحرا ولم يفكر فيه ، ولم يحدث بشأنه تحد بين أهرمن والرب أو غير الرب ، لا خرج ذئبي - قد يكون موجودا - ولكن لأن التجسس واستغلال الضعف - كما أشرنا - جزء من خطة أني حديد ليكمل الرمز في شخصية أهرمن ، كما سنرى .

غير أن هذا لا يعني أن مفيسو جوته لم يلجأ إلى التجسس ، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف ، فهو يعرض بمحاولة فاوست تناول السم ، فيعلق فاوست :

فاوست : أراؤه ولوها بالتجسس .

إيليس : أنا محيط بكل الأمور علما ، وإن لم أكن عليها بكل شيء .

(ص ١٢١)

وهذا الحوار يمكن أن نفهم منه أن مفيسو كان يتجسس على فاوست ، مباشرة أو عن طريق أحد أعرانه ، ويكون الموقف مفهوما برده إلى تحديه الرب بملاحقة فاوست ، أو أن للشيطان قدرات خارقة تجعله «محيطا بكل الأمور» ، وإن لم أكن علما بكل شيء^(١٨) . وفي كلا الحالين يندم الموقف خطة جوته في رسم شخصية الشيطان المستفيدة من التراث الديني والشعبي عن الشيطان^(١٩) ، والتي يمكن أن تقبل على أكثر من مستوى في وقت واحد .

وأهرمن - كما ذكرنا آنفا - يبدأ تقويض عالم طوبوز بالهجوم على الأسماء والألفاظ : «ولكن ما قيمة الأسماء . إن هؤلاء الناس جميعا لا يميون إلا معرفة الأسماء ، ويبدلها لا يهمهم شيء» . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء . (ص ٢٥) وبهذا يسهل عليه بعد ذلك أن يستل

عمود صاحب اليد الحديدية^(٣١)، وهو تفسير لا نكره، فقد يكون قصده ضلّ وقت كتابته المسرحية (سنة ١٩٢٩)، وإن لم تنشر إلا في سنة (١٩٤٥)^(٣٢)، ولكن من الظلم للمسرحية أن تنق بها عند التعبير عن موقف تاريخي واحد، ولو قصده الكاتب وهو يكتب، فالتعبير الرمزي يمتاز بقدرته على تجاوز الموقف - التاريخي أو المسرحي - الذي يعبر عنه أو به. إن أهرمن عاش ويعيش في كل الفترات التاريخية التي تعرض فيها الشعب المصري (أو أي شعب آخر) لظلم الفئة الحاكمة - التي تدفعها قوى داخلية أو خارجية لتفصدها على شعبها، لأنها تفيد من وراء هذا الفساد، ماديا ومعنويا. ولهذا فليس غريبا على أهرمن - أبأ ما كان اسمه، وأبأ كانت القوة التي تدفعه، خارجية أو داخلية - أن يوفر لضحيته كل أسباب موت الضمير وفساد الحق، وكل أنواع اللعنة والملللات، تلهيه عن واجباته الحقيقة وعن خدمة شعبه، تنم ضميره في أي وقت استيقظ أو حاول الاستيقاظ.

وفي هذا الإطار نفسه يمكن أن نرى في أهرمن جزءاً لا يتصلص عن طوبوز، أهي جانباً يستيقظ من نفسه كان كائناً بتأثير الإحباط المتكرر في الحياة وتحقيق الطموح عن طريق القدرات الذاتية وصددها. فلما أتبع لهذا الجانب المظلم أن يفسد ويستيقظ أتاح لصاحبه فرصة الإفساد. ولا يجيب هذا التفسير أن يكون أهرمن شخصية مستقلة في المسرحية، فهذا ليس غريباً، وقد جرد يوجين أونيل من شخصية جون في مسرحيته «أيام بلا نهاية» شخصية أخرى هي شخصية لفتن «تظل لاوعى جون»^(٣٣).

وبالرغم من أن أبأ حديد يصدور مسرحيته بالآيات القرآنية: «ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين». ولأنهم ليسعدوهم عن السبيل ومحسبون أنهم مهتدون. حتى إذا جماعنا قال يا ليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس القرين»^(٣٤).. بالرغم من هذا فإن المسرحية ولا تناقض قضية دينية كقضية الإيمان والكفر أو الإلحاد التي صادفتها عند فاوست في شئ أزمانه. «^(٣٥) كما أن الآيات تتحدث عن تحلل الشيطان عن الماصين ساعة الحساب لا في الحياة الدنيا، فالأمر - في المسرحية - يظل معلقاً بالإرادة الإنسانية، أو لنقل بصراع الجوانب الثابتة في النفس الإنسانية، حيث تتيح فترات اليأس والإحباط للجوانب الشريرة أو للدوافع الكائنة منها أن تسود وتتحكم.

والدلالة السياسية للمسرحية تظل على وفاق مع هذا التفسير، فقضية الحاكم المطلق الظالم، الذي ينبع ظلمه وفساده من نفسه بتأثير حياته المحيطة أو بتأثير قوى خارجية محببة - تظل هذه القضية هي قضية المسرحية، في زمن الاحتلال الإنجليزي أو في أي زمن آخر قبله أو بعده.

سلطنا عليه العرافصف والأبواج والزلازل والثرائ، ومع هذا لم يزل البر والبحر في أمن وسلام لم يمسسها سوء. أما تلك المظلمات الخفية: سلالة الحيوان والإنسان، فقد تفلتت فيها الخيل.. ولكم أهلكت من نسلها، وأبترت.. فقام على أروهم نسل جديد وسلالة تملأ السهل والجبل، حتى كادت أجن حزنا وبأساً ١١...

(ص ١١٢ - ١١٣)

إن هدف إيليس هنا قد يبدو متواضعا بالتركيز على روح فاوست، ولكنه في الحقيقة يعمل عملاً دموياً لطيف أوسع بكثير من هدف أهرمن، إنه يخطط بصبر لتدول دولة النور وتسود دولة الظلام.

أما استخدام جوته للسحر فكان أوسع بكثير جدلاً من استخدام أبي حديد له، فقد استخدم مفيسو السحر ليعيد الشباب إلى فاوست، واستخدمه في الذهاب بفاوست إلى «ليلة والبورغ» حيث احتفال السحرة والشياطين السنوي، لنيسبه ما ارتكب من جرائم في حق مارجريت وأميها وأخيها، ثم استخدم مفيسو السحر أيضاً في استحضار روح باريس وهيلانه أمام الإمبراطور في الجزء الثاني من المأساة.. وهكذا. غير أن كل هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته لهذه العناصر، فمجروته لم يورط مفيسو في استخدام قدرته السحرية في تغيير طبيعة فاوست، أو حتى في تغيير طبيعة الموقف الذي يعيشه. إن فاوست يتصرف بمحض إرادته، ويقوم بالفعل الذي يختاره في كل موقف، حتى يمكن القول إن العناصر السحرية في «فاوست» لم تظم إلا بدور ثانوي تماماً، بل يمكن النظر إليها على أنها عناصر رمزية خالصة، وأن جوته استبق هذه العناصر الخرافية في العمل - كما يقول كارليل^(٣٦) - بوعي، من جانبته ومن جانبنا، أنها وهم.

هذا في حين لم يستخدم محمد فريد أبو حديد من العناصر السحرية إلا عنصر أهرمن التي كان طوبوز يتحول حالاً يتربها إلى الموقف الذي يريد أهرمن، أو - بمعنى آخر - يرى الأمور والحياة من وجهة نظر أهرمن، وإحضار الذهب والجواهر لطريرز ليفتنه بها ويقتن هو الرجال والنساء بدوره. وهي أمور يمكن أن تفسر تفسيراً معقولاً يجعلها مقبولة في المسرحية.

فلو أخذنا شخصية الشيطان في مستواها والواقعي «لم نستكر من الشيطان أن يأتي بمثل هذه الأشياء، خصوصاً أنها تأتي استجابات طبيعية لما في نفس طوبوز. ولو أخذناها على مستوى رمزي فسنجد أن الكاتب كان يرمز بهذه الشخصية إلى الاستعمار الإنجليزي في مصر»^(٣٧). وبشخصية طوبوز إلى محمد

ویدخل الشیطان علی فاوست فی صورة صديقه بارمیزل ،
وعنه من الانتحار ، ويعرض علیه أن يعاقده علی أن يمنحه
فاوست روحه ويطيعه فی كل ما يأمره به ، وفی مقابل ذلك
يمنح الشیطان فاوست القوة والشباب والنفی والشهرة والمعرفة
الشاملة والصحة الكاملة والحب العام . ویرافق فاوست بطبیعة
الحال ، فيطوف به الشیطان كل بقعة فی العالم ، وينطلق به إلی
الكواكب والنجوم ، فیری أن الأرض كروية . وليست
مسطحة ، وأنها تدور حول الشمس ، لا العکس ، ويسبح به
فی أعماق البحار یريه عجائبها ، ويجمعه بنساء من كل أنحاء
العالم ، ويكل جميلات أوروبا ونساء بیوتاتها وأمیرات ألمانيا ،
وحقی حیثیه مارجریت یأتی بها من الدیر ، وسيقیه ألد
الخمور ، بل یأتی له ببیلین ، جميلة البیضان التي تسبب غشها
فی حروب طروادة ، وآلهة الجبال ، أفرودیت وفینوس
ولیلات وعشرتوت ، ويساعده فی حل المضائل العلمية حتی
توصل إلی كثير من الاكتشافات ، وجمعه بكنهه وادی النيل
وحكاه الهند والصین ، وأراه فلاسفة الإغریق فی دروسهم .
غیر أن هذا كله لا یرضی فاوست . إنه متعشع إلی «کنوز
المعرفة الشاملة ، الموصلة إلی حقائق الأشياء » ، فی الوقت الذی
لم یزده كل هذا بالحقیقة إلا جهلا ، ولم یزد نفسه إلا تعششا .
لقد حدث لفاوست – یوما – أن رأى الحقیقة الکبری فجمع
الأبد كله فی لحظة واحدة :

لوسیفر : متى كان ذلك ؟
فاوست : فی عید المیلاد .. عقب تلك الحفلة الساهرة الی
جمعت لی فیها حسان أوروبا كلها ..
لوسیفر : لقد كنت مصبا .. ولقد تركتک تلهب نیتام ..
فاوست : أجل .. أجل .. ذهبت لأنام .. ولكنی لم أتم ..
فقدت فاضلت وتطهرت .. وشعرت بخفة
عصیبة .. وطمانیة عامرة .. وانشرح عظم ..
فخرجت إلی الشرفة ، وجعلت أنظر إلی السماء
وهی مرصعة بالنجوم .. فإذا أنا أبکی ! وإذا صره
التیجر یمتزج بدعوی .. وإذا صوت یرتد فی كل
مكان : الحقیقة الکبری ! وإذا الحقیقة الکبری
تشرق علی من كل جانب ..

لوسیفر : حدی .. کیف رأيتها ؟
فاوست : لا أستطیع أن أصفها ، تلك اللحظة ، اللهم إلا
أنها كانت وصفة خافتة ، ووجدنی وسط حفلة
من النور تدور بسرعة هائلة .. وهی تتسع وتتسع
وتتسع ، حتی احتضنت الوجود كله ! ..
(المسرحية : الفصل الثاني)

وعلی أية حال فمن الواضح أن (الشیطان) – هنا – مختلف
تماما عن مفیستو جوته ، الشخصیة الی أفادجوته فی رسمها من
التراث الدینی والشعبی ، وجعلها محتفظة – إلی حد كبير –
بسماتها وقدراتها فوق الطبیعية ، بالرغم من أن شخصیة الشیطان
تحولت فی مراحل تالیة إلی مجرد رمز للجانب المظلم من
الإنسان ، وهو ما نجعل إلیه فی تفسیر شخصیة أهرمن فی
مسرحیة أبی حلید .

والطریف أن أبأ حلید – علی الرغم من هذا التعديل فی
الرمز الذی یلقیه علی عاتق شخصیة أهرمن ، كما رأینا – یدین
لمفیستو جوته ربما فی كل تفصیلة یرمزها لأهرمن ، فكما ینظر
مفیستو فی كثير من المشاهد فی مظهر بشری ینظر أهرمن مصابا
بالعرج ، وكما كان أهرمن مشهوراً فی قصر طوبوز بأنه مهرج ،
كان مفیستو أیضا فی قصر الإمبراطور ... وهكذا .

والأهم من هذا أن خطة أهرمن للسيطرة علی طوبوز كانت
تقوم علی حرمانه من الحب الصادق السوی ، وهو ما یقابل
حرمان مفیستو فاوست من الحب أیضا ؛ إذ استطاع أن یحول
علاقة فاوست بمرجریت – البریئة الطاهرة – إلی علاقة دنسة
انتبت بابتهاك فاوست لمرضها والتسبب فی قتل أمها وقتله هو
لأخبرها ، ثم إعدام مرجریت نفسها بعد تحملها من ثمرة هذا
الحب الدنس^(٢٥) .

كما أننا لاید أن نشیر إلی «هیات الشیطان» – من مال أو
ذهب أو غیره – الی تحول إلی هباء ؛ فیمجرد تحلی أهرمن عن
طوبوز یدهب الأخير إلی صنادیق ذهبه لیجدها فارغة ؛ وهی
فكرة شائعة عن الشیطان .

وهكذا نجد أن أبأ حلید أفاد إفادة واسعة فی رسم شخصیة
أهرمن من رسم جوته لشخصیة مفیستو فیلیس ، ولكنه جند
هذه الملامح لرسم شخصیة خاصة به ، لها أبادهاء الرمزية الی
خطط لها بدقة ونقلها بتوفیق .

٤

لا تختلف البداية الی یفتح بها باکثیر مسرحیته عن
فاوست – وفاوست الجدید^(٢٦) – عن البداية فی كل
المسرحیات المكتوبة عنه کثیرا ؛ إذ تفتح المسرحیة بفاوست
جالسا فی حجره مکتبه الی تسودها الفوضى ، ذائفا رأسه بین
یدیہ ، ناعیا حفله من الدنيا ، یالسا ، مؤرقا بالطریقة الی
یمتارها للانتحار . ویدخل علیه صديقه بارمیزل محاولا أن یفتح
شهیته للحياة والحب واللذة ، لكن فاوست عزف عن هذا
كله ، بعد أن سم الحیاة وهجرته بحیوینته مارجریت فی الدیر
دون سبب مفهوم . وعاملو بارمیزل أن یثین – علی الأقل – عن
فكرة الانتحار ، فیسایره فاوست حتی یتخلص منه ویصرفه .

وقد تحقق ما توقعه ؛ إذ سارع بارسيلز - فى غمرة غضبه وإحباطه ، وقد أعلمه فاوست أنه مرق أوراؤه وأحرقها - إلى خنجره المسموم وأخذه فى قلب فاوست ، وعاد إلى لوسيفر يشربه بقتل فاوست ويسأله أن يكون هو مكانه ، فيفسر منه لوسيفر ويؤثبه على قتل رجل ستمر أجيال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له ، وينصحه بأن يتحرق هربا من المصير المظلم الذى ينتظره على أيدي قوات الدولتين ، وقد بلغ الجميع أنه قتل فاوست بعد أن أحرق الأخير أوراؤه ، وأن بارسيلز خدع الجميع فيتحرقوها يعانى فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر - للمرة الأخيرة - أن يفريه بأن يسلمه روحه حتى لا تذهب إلى حياة النعم الحاملة ، النابعة إلى السماء ، ويصر على أن فاوست ما يزال ملكة . ولكن فاوست لا يندفع باللعبة الجديدة للوسيفر ، لأنه ما ولى بالعهد الذى قطعه على نفسه ، ولم يجب فاوست إلى كل ما طلبه . وتأتى الملائكة لتستقذ روح فاوست وتضعدها إلى السماء .

إن الإطارات العام للمسرحية - هنا - لا يختلف كثيرا عن الإطارات التى تشكلت فيه مسرحيا مارلو وجوته ومسرحية أبى حديد ، وإن كان يختلف - بطبيعة الحال - عن التوجهات العامة للشخصيات فى هذه المسرحيات الثلاث ، وخاصة شخصية فاوست - التى سرسجى الحديث عنها - وإلى حد ما شخصية لوسيفر ، وهى التى تهمن هنا .

إن أول ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التأثير فى الأشياء وفى الإنسان بدنيا ، حيث يجعل ذبالة المصباح تراقص ، ويجعل جسد فاوست تسرى فيه رعدة كأنها ديب ثعبان بارد أملس ؛ بل هو يعلم ما يفكر فيه الإنسان ، ويوحى إليه أفكارا لا يكتشفها إلا من غير الأعيب الشيطان . وهذه الفكرة الأخيرة فكرة دينية استفاد فيها باكثر من تلك الصفات التى ينسبها القرآن الكريم إلى الشيطان فى آيات عدة ، من مثل «إعائه» إلى الإنسان الشر أو «وسوسته» له به ، أو تشبيه الساذر فى الحرام «أكل الربا مثلا» بالذى «يتخبطه الشيطان من المس» ، أو قول الرسول - عليه السلام - «إن الشيطان يجرى من ابن آدم يجرى الدم من العروق ..» ، وغير ذلك من صفات أعضائها الإسلام على الشيطان فشكلت تصوره باكثر عنه .

هذا التوجيه الإسلامى لشخصية الشيطان هو الذى يميز صورة الشيطان فى عمل باكثر عن صورتها فى الأعمال الأخرى ، وهو الذى يوجه هذه الشخصية داخل المسرحية ويحدد علاقتها بساتر الشخصيات ، خصوصا شخصية فاوست ، الشخصية الأولى فى المسرحية .

أول ما يلتفت النظر فى شخصية لوسيفر أنه ليس كافرا باقه ، وليس «أول الملاحدين المنكرين» ، كما يتصور الناس

وطبعي أن يصف لوسيفر هذه اللحظة الباهرة بأنها وهم ، لكن فاوست مفتتح بأنها الحقيقة ، ولا حقيقة بعدها ، بل هو يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة التى عاينها هو اللحظة ، شيئا علميا متحققا ، متاحا للبشر جميعا ، يعاينونه فى أى وقت يشامون وأى مكان كانوا . ويستمر الحوار :

لوسيفر : وهم من الأوهام !
فاوست : كلا .. كلا ، إنها الحقيقة الكبرى .. الحقيقة الكبرى .. فلا نحاول أن نشككها ..
لوسيفر : هل تستطيع أن تبهن على ذلك ؟
فاوست : لا .. لا .. ولكنى سامعى لذلك من طريق العلم ..

لوسيفر (ساعرا) : عن طريق العلم ؟
فاوست : نعم .. حتى لا تكون للمشاهدة ومضة خاطفة .. حتى يستطيع الناس جميعا أن يذكروا مثل ما أدركت فى أى مكان وفى أى زمان ..

إن لوسيفر يعلم أن هذا مستحيل ، فضلا عن أنه - لو تحقق فرضا - يكون ضربة قاضية لما بدل حياته له من التحلى لرب العزة وإغواء البشر ؛ ولذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد فى ملذاته الحسية التى لا تنفد ؛ فيحضر له هيلين من هاديس ، لكن فاوست يعرض عنها مقاوما رغبته الجارفة فيها حتى يفسى عليه ، فيصرها لوسيفر ، ويستيقظ فاوست وهو يصيح :
الله .. الله .. لقد رأيت نور الله ...

ويتنادى العالم كله بما حقق فاوست من كشف علمية ، فتسابق الدولتان العظيمتان كل واحدة تريد لنفسها ، حتى تحتكر اكتشافاته واختراعاته فتتمكن من السيطرة على العالم ، بل تعرض كل واحدة مائة مليون مارك ، أو يدخل جيشها ويأخذ فاوست عنوة . ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول ، ويدفع صديقه بارسيلز إلى محاولة إقناعه ، مفريا إياه بأن يوقع معه عقدا شبيها بذلك الذى وقعه مع فاوست . ولكنها يفتقدان أبصر أن لوسيفر يئدهم ، وأنه لا يساعده إلا حيث يسير فى الطريق الذى يريد الشيطان ، أما الطريق إلى سعادة البشرية ولإنعائها فإنه يسلكه فى وجهه ويشككه فى قيمته ؛ وأيضا بعد أن خدع فاوست عن مارجريت ، التى ادعى أنه أحضرها له من الكدير ، لكنه تبين أن مارجريت الأولى لم تكن إلا بنية على صورتها ، فلما حضرت مارجريت الحقيقية لتتصحب فاوست بالابتعاد عن الشيطان مساقا مخدرا وفسق بها ، فلما رآها عذراء جن جنونه . ثم إنه - بعد هذا كله - علم بالأطاع الشرقة لصديقه بارسيلز وأنه لا بد قاتلة إذا لم يستجب له .

إغواء البشر وإبعادهم عن طريق الله . ولعل باكثر قرأ هذا المشهد على النحو السابق ، ووجد أن الموقف الدینی کامن فيه ، إلى جانب التصور الدینی المهمة لإبليس نفسه ، فخطط للشخصية على هذا النحو نفسه .

والموقف الدینی لا يحكم هذه الفكرة في المسرحية فقط ، بل يحكم أيضا علاقات لوسيفر مع الشخصيات كلها . فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقع معه عقده ، مدفوعا في الاختيار بطموح فاوست وقدراته العلمية ، والقوى المتصارعة في نفسه ، وتكوين شخصيته ، ويرفض - في الوقت نفسه - أن يوقع عقدا مماثلا مع بارسیز ؛ لأن بارسیز لا يحتاج إلى مثل هذا العقد ليرتبط إلى الأبد بالشیطان ، فقد سار في طريقه دون أي إغواء أو جسد من الشيطان ، مثله في هذا - كما يقول لوسيفر - مثل مئات الملايين من البشر . فقد هجر العلم وسار في طريق تزييف التقود والحب من اللذات الحسية بلا حدود أو وازع من خلق أو ضمير . بل إنه يعين الشيطان على صديقه الحميم فاوست بجرّد الحقد على فاوست لأنه وقع عقداً مع الشيطان ، على أمل أن يوقع عقداً مماثلاً يتيح له القوة واللذة بلا حدود - كما يتصور .

كما أن الشيطان يتمكن من إحضار جرترود - البغي الشبيهة بمارجريت - إلى فاوست في فراشه ، لكنه يحقق في إحضار مارجريت نفسها ، التي ذهبت إلى الدير لتعلم فيه ، من منطلق «إن عبادي ليس لك عليهم سلطان» (الإجراء ١٥) وإن عبادي ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين» (الحجر ٤٣) . فلا يقع في حبال الشيطان ويستمتع إلى غواياته إلا من كان مهيباً أصلاً لأن يقع تحت سلطانه .

والشيطان يستطيع أن يعطى كل شيء ، لكنه لا يعطى إلا بمقدار يحمده ، وفي المجال الذي يختاره . فهو يمنح فاوست اللذات الحسية في سقاء وبلا حدود ، لكنه يقرّ عليه في العطاء العلمي والروحي تقييداً يجعل فاوست ينذر دائماً بفسخ العقد بينها ، وهو ما يفعله في النهاية . بل إنه يوجه عطاء فاوست العلمي التوجه الذي يرغب فيه هو ، ويسخو عليه في الاكتشافات للدمرة ، في حين يبخل عليه بالمساعدة في اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشرية جمعاء .

وخطة لوسيفر مع فاوست تستحق الوصف بأنها «خطة شيطانية» ؛ فهو يمتنع على بجمته العلمية ، ويتيح له الشهرة والجد والملاذات الحسية بلا حدود حتى «يفتن» عن نفسه وعن أهدافه الجليطة من وراء بجمته لخدمة البشرية وسعادتها ، ويحاول التزج به في معترك الصراع الدائر بين القوتين العظيمين ؛ فإذا ظفرت به إحداها وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى ، بل العالم كله ، فيفتن به الناس ، فيستولون له ولدولته ، بل يعبدونه ، فكل من يعبد غير الله فهو يعبدني ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدني .

ومنهم فاوست عنه ؛ بل هو «أول المؤمنين الموحدين» ، الأمر الذي يعرفه به الخاصة (وهي الصوفية) ، فها يبدو ، لأن المؤثرات الصوفية في المسرحية كثيرة وأساسية ، وسنرجع الحديث عنها لتعود إليها فيما بعد) إن كل ما حدث هو أن الشيطان خرج على رب المزة لما اتفقد من عقله وحكمته خلاق الأجزاء طردا ولعنة . لذا لا يجد لوسيفر من يشهده على عقده مع فاوست إلا الله - تعالى - نفسه : «اللهم ، يارب العزة ، ياذا الجلال والإكرام ، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك .. وكفى بك شاهداً ووكيلاً» . لكن هذا القول لا ينبغي أن يؤخذ على عاونه ؛ لأن الشيطان يوقع عقده مع فاوست لكي ينتهي إلى الدعوة إلى الله الجديد ، هو فاوست أو - بالأحرى - الشيطان نفسه . هذا التناقض - على مستوى الفكر الدینی نفسه - كان يمكن أن يحل إذا تحدث الشيطان - أو إحدى الشخصيات الأخرى ، على الأقل - عن المهمة التي أخذها الشيطان على عاتقه في دائرة الوجود - وهي أساسية في الفكر الدینی أيضا - وهي مهمة للتخيل عن عبادة الله والصد عن طريقه المستقيم . وهي مهمة لم يكن لوسيفر يغير إليها في حديثه إلا إشارات عابرة لا تكاد تبين ، في حين أن علاقته بفاوست كلها ينبغي أن ينظر إليها في هذا الإطار . فهو يحاور بارسیز على هذا النحو :

بارسیز : خيرى يا مولاي .. ما غايك من جعله حاكما على إحدى الدولتين ؟

لوسيفر : ليؤدّها بمختراته الخرية فتستلم له الدولة الأخرى فيحكم العالم كله ، ويهدو الناس إلى عبادة ليحمده الجميع .

بارسیز : وما حظك يا مولاي من ذلك ؟
لوسيفر : كل من يعبد غير الله .. فهو يعبدني ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدني .

فالمفد من العقد الذي يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا الهدف الأساسي الواسع المدى ، الذي يتفرد به باكثر في عمله بين كل الأعمال الأخرى عن فاوست . فإذا كان اندفع من وراء العقد عند كل من مارلو وجوته أن يكسب الشيطان روحا بشرية - وإن كانت روحا غير الأرواح الأخرى - تنضم إلى رعاياه ، ثم يتسع الهدف عند أبي حديد ليشمل تعمير روح شعب بكامله عن طريق تعمير أرواح حكامه أو حاكمه الأعلى ، على الأقل - فإن باكثر يتسع بهذا الهدف ليشمل البشرية كلها في إطار التصور الدینی لإبليس الذي يعمل بكل الطرق المتاحة ليصد «عن سبيل الله» . ومع ذلك ، فينبغي أن نشير إلى أن المشهد الافتتاحي ، الذي يقدم الزهان بين الرب والشیطان على روح فاوست ، عند جوته ، يجعل من روح فاوست تمثيلا لروح البشرية جمعاء ، ويعمل من الزهان عليها تمثيلا للزهان الأول - الأساسي - بين الرب وإبليس حين أمر الرب إبليس بالسجود لآدم ، فرفض ، وأخذ على عاتقه مهمة

**الحالات والأوهام فقد كنت تعلمني بها بكل
سعادة ، ولو لم أطلبها منك .**

(الفصل الثالث)

إن هذا الحوار يكشف عن شك فاوست في عطايا
لوسيفر ، التي لوردتها على تخطينه «الإبرام» في صدق
الأساطير ، لأصبحت عطايا لوسيفر مجرد وهم وشيخ أو إبرام
بالحقيقة دون وقوعها ، أو أنه يقصد أن هذه المخلوقات كلها زائلة
لا يبقى منها أثر في نفس الإنسان بعد لحقتها ، إذا ما قورنت
بلذة الكشف العلمي وثبات نتائجه . ولعل هذا يكون أثراً
لتصوير القرآن الأثر العكسي لعطايا الشيطان ، في مثل قوله
تعالى «الشيطان يطمعكم الفقر ويأمركم بالفحشاء» (البقرة
٢٦٨) .

كما يكشف هذا الحوار نفسه - مع فقرات حوارية أخرى -
عن هذه القدرة على الجدل والخداع التي يتمتع بها لوسيفر .
إنه ، حين يفتأ يقول فاوست إن عطايا أوهام ، لا يتوهم -
ليكسب الموقف - عن وصف كل شيء في الوجود ، حتى هو
نفسه ، بأنه وهم ، ويساير فاوست في شكه حتى يحاول
تشكيكه في الحقائق العلمية وفي عدل الله وحكمته . بل إنه يلجأ
أحياناً إلى الاعتراف - في الجدل - بقدرة الإنسان التي تفوق
قدرة الشيطان ، ليقود فاوست إلى حيث يريد .

والعلاقة بين فاوست والشيطان يكاد يوحى بكثير في بعض
المواقف - كالفقرة الحوارية السابقة - بأنها علاقة أشبه بالحلم ،
فعطايا أوهام ، وتطوفاه بفواوست هو تطواف بالروح
بلا جسد ، فقد دخلت أوجلاً إلى معمل فاوست فذهرت إذ
وجدت فاوست الجسد لا روح فيه ، ثم تبين أنه كان يصحب
الشيطان في رحلة إلى أدغال إفريقيا وصحارها ، وهي رحلة لم
تستغرق من الوقت إلا ثواني أو - على الأكثر - دقائق
معلودات ، الأمر الذي يوحى بالطبيعة الخلية لمثل هذه
الرحلات التي تجسد فيها القسم الأكبر من عطايا لوسيفر
لفاوست . وهو ما يؤكد خداع لوسيفر لفاوست ، فهو لم يمنحه
السعادة - سخا إن طيبة فاوست غير قابلة للسعادة ! كما
سنرى - بل أتاحه له من متع زائلة حقيرة ، وحتى ما أتاحه عليه في
بحوثه العلمية أقصده عليه بتوجيهاته الشريرة لهذه البحوث ، بل
إن ما كان ناعماً للناس منها دفع فاوست إلى عرضه في الميادين
ليغريه بالشهرة الزائفة عن الإنتاج الحقيقي النافع .

وطبيعي أن قسوة لوسيفر لا تعرف الرحمة ، واستغلاله
لا يتوقف عند حد . فقد استغل بارنيزل لتحقيق مآربه في إبرام
الاتفاق مع القوتين المتصارعتين باسم فاوست ، وفي محاولة إغواء
فاوست لإجابه مطالبها ، حتى إذا أخفق الأمر كله أمره
بالانتحار ، أو يتركه بين يدي القوتين المتصارعتين خارج المدينة
لتعذيبه ثم تقتله ، فيتمتع بارنيزل .

والعهد الذي يعقده الشيطان مع فاوست يعطيه الحق في
روح فاوست في سبيل أن يمنحه اللذة والقوة والشباب والنفي
والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة . وتلاحظ أنه - على غير
عقود فاوست الأخرى مع الشيطان - ليس محدداً بلمدة ، كما
عند مارلو ، أو بلمدة يشعر فيها بسعادة غامرة بحيث يقول لها
«قلى لا تبرحني» كما عند جوتيه ، لأن اللذة هنا تكون في غير
صالح الشيطان ، فقد تنتهي مدة العقد قبل أن يموت فاوست
وتتاح له الفرصة أن يتوب فيفلت من قبضة الشيطان ، كما أن
الشيطان لا يستطيع أن يميت فاوست ، فالعزم أمر يتوقف على
قدرة الله ، وهي فكرة دينية واضحة وبديهية . ومن جهة أخرى
فانتهاه العقد لم يكن لينتهي بسعادة فاوست الجديد سعادة يشعر
فيها بكال هذه السعادة ، لأن هدف لوسيفر هنا ليس روح
فاوست نفسها ، لكنه يهدف إلى تدمير أرواح كل البشر - كما
أشرت . أما الشروط الأساسية في العقد ، وما يمنحه الشيطان
لفاوست بموجبه ، فهي دليل واضح على قدرة الشيطان على
السطوة في هذه المجالات . ولكن الجديد هنا هو كيف يعطى
الشيطان ما يعطى . لقد عمد باكتير إلى الأساطير - التي تبنى
عليها كل من مارلو وجوتيه فكرة إحصار هيلين مثلاً من
هاديس - فحطم الأساس الذي تقوم عليه ، وحطم قدرتها على
الإبرام بالصدق ، فأصبحت عنده وخرافات شيطانية و أشاعها
الشيطان في أحلام الشعوب ليصدح بها عن القيام بمغامرات
جديدة في سبيل العلم والمعرفة . ولهذا فقدت عطايها قيمتها -
إلا العطاء الملئى والريحي وسد ، لأنه يكن في الأصل في
نفس الإنسان وعقله - فتحوّلت هذه الأعطيات إلى أوهام ،
وأشباح بلا أرواح :

فاوست : أيها المخلوقات الكبر ، ليست مأساة مازجريت هي
كل شيء ، وإنما كشفت في زيفك ، وأثبت في
أن كل ما جئني به منذ عرفتك إلى الآن وهم في
وهم ..

لوسيفر : وما خئلي أنا في ذلك يا فاوست ؟

فاوست : ماذا تقول ؟

لوسيفر : أنت وهم ، وكل ما حولك وهم ، وكل ما تحتك
وما فوقك وهم !

فاوست : وأنت ؟

لوسيفر : وأنا وهم ، وهذا الوجود كله وهم في وهم ..

فاوست : كلا .. كلا .. إن الحقائق العلمية التي أعطني على
اكتشافها ليست بأوهام .

لوسيفر : اعترفت الآن أن ليس كل ما تحتك به وهما في
وهم .

فاوست : إلا الحقائق العلمية ، ولذلك كنت لا تظنني عليها
إلا على كره منك ، وبعد عتاء طويل ، أما

وجدها صالحة في عمل كل من مارلو ونجوتيه ، دون أن يشعر بغربة أي عنصر من هذه العناصر كلها .

٥

أما مسرحية توفيق الحكيم « نوح حياة أفضل » - فهاوسيت لها مصلح يذهب إلى الريف فيبهره حجم الأوضاع الفاسدة في الريف المصري . ويدخل عليه الشيطان - الذي يوصف شكلا بأنه « شيخ » - ويحاوره ، عارضا عليه أن يساعده في مهمة إصلاح الناس التي نذر نفسه لها . والتمن الذي يطلبه الشيطان هو أن يكون المصلح صادقا مع الناس حين يسألونه : كيف استطعت الإصلاح بهذه السرعة ؟ ويرتد المصلح مرتين : الأولى حين يعرض عليه الشيطان الموت ، إذ كيف يمكنه أن يسلم مضائير الناس ليد الشيطان ؟ وأليس هذا مناقضا لرسالتي كل التناقض ١٩ ؟ لكن إغراء القدرة التي يمتلكها الشيطان تزيل هذا التردد ، فما عليه إلا أن يوافق على الحق - أو لنقل الشرط - حتى يحقق له الشيطان غرضه في طرفة عين . ثم هو يتردد مرة ثانية حين يعرف الشرط الذي عليه الشيطان عليه ، الصديق ولا شيء غيره ، فعني أن يعقد المصلح في إجابته ، وينسب الإصلاح للشيطان ، أن يرحمه الناس . ولكن الشيطان يتهمه بالجنون وليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجالا صادقا ! ثم بالأنانية :

المصلح : إنك لم تعارف .. ولكنك كشفت عن طواياك !

الشیطان : بل كشفت عن حقيقتك !

المصلح : حقيقي ؟

الشیطان : إنك لا تحب الناس بقدر حبك لنفسك .. إنك

لست حريصا على إصلاح قومك ، بقدر حرصك

على سلامة موقفتك !

(المسرح المتع ، ص ٨٨٢)

فلا يملك المصلح إزاء هذه الاتهامات القوية الحجة إلا أن يطرده ، ثم يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد بشرطه .

وعلى الفور يغير الشيطان كل شيء من حول المصلح ؛ فتختفي الأكواخ والقلاع ، ويظهر بديلا منها المباني الجميلة (والفيلات) ، وسط الحدائق والبساتين العامة - إنه شيء يراه المصلح فيحبل ولا يصدق « أقوى يعيشون في هذه الجنة ١٩ »

ويبقى المصلح من ذلعه وتعبه فيطلب أن يرى الناس ، وخاصة أكثرهم فقرا وقذارة ، ذلك الأجير الذي رآه في الصباح يرمي المواشي ويخلفه زوجته تجمع الثوب لتسنع منه وقودا . ويحضرهما الشيطان له ، فيخبرانه كيف أصبح كل سكان القرية ملاكا ، وأنه هو نفسه - الأجير - أصبح يملك عشرين فدانا ، وأن بالقرية مصانع زراعية للجن واللين المحفوظ ولحضر والفاكهة للمبأة ، وأن الجمعية الزراعية تقدم لهم الحارث والجرار والمكينات « التجارية لقاء اشتراك

وبالرغم من هذا كله تمكن فاوست من تحدى الشيطان وكسب الجولة النهائية منه ؛ لأنه كان من الوعي والتماثل بحيث كشف خداعه وإخلاقه بشروط العقد بينها ، فخلص من الرابطة بينها في الوقت المناسب ، ولم تفلح - بطبيعة الحال - المحاولات المستميتة التي بذلها لوسيفر في النهاية لخداع فاوست عن نفسه للمرة الأخيرة ، فكسب الأخير الجولة الأخيرة ، ودافعت عن روحه الملائكة ، وأثبت - في النهاية - أن قدرات الإنسان ، مسلحا بالعلم والوعي ، تفوق قدرة الشيطان نفسه .

ولقد كان لوسيفر نفسه اليد الطولى في خسارته النهائية ؛ فهو - فيما يبدو - في سبيل خداع فاوست يشهد الله - تعالى - على العقد ، فيكون على الملائكة أن تدافع عن الحق في التعاقد الذي تم بشهادة المولى - تعالى - ذاته . لقد وقع لوسيفر في الحفرة التي أحضرها لفاوست ، فحضر روح فاوست . كما أن خداعه هو نفسه الذي أنقذ في فاوست وعيه بالأمر ، وإخلاق لوسيفر بشروط العقد ، وضرورة التخلص من هذا العقد . لقد كان لوسيفر - إذن - ضحية خداعه هو وكذبه ومداورته ، وكان - يحق - الشر الذي يث على الخير ويدفع إليه ؛ فلولا تدخله في حياة فاوست ، ثم خداعه له وكذبه عليه ، لامت هذا الأخير متحررا منذ البداية ، ولما سعى إلى هذا الطريق الصوفى - العلمي ، كما سترى بعد - ليصبح في النهاية عدوا للشيطان ووليا للرحمن .

كما أن الشرط الوحيد الذي يقع على لوسيفر في العقد كان خدعة كبيرة له ؛ فقد وافق على أن يطيع فاوست في كل ما يطلبه منه ، واثقا من أنه مستطيع أن يجيب كل مطالبه أيا كانت طبيعتها ، ولكنه كشف عن ضيق أفق معرفته بالنفس الإنسانية ، التي تتقلب دائما على أكثر من وجه - دون تناقض ؛ لأن هذه طبيعة تكوينها . ففي الوقت الذي كان فيه فاوست يتقلب في متع اللذات الحسية التي أتاحتها له لوسيفر ، كان الجدر الديني في نفسه يعود إلى القو والاختصار ، حتى كشف له نور الحقيقة الكبرى ، فطلب إلى لوسيفر أن يساعده في كشف علمي يمكنه أن يطيل أمد هذه اللحظة الكاشفة ويتيحها - في الوقت نفسه - للجميع . ويرفض لوسيفر بطبيعة الحال ، لأن تحقيق هذا الكشف مستحيل ، ولأنه - كما أشرت في السابق - كفيل بالقضاء على الشيطان ومهمته في الكون تماما . وبهذا يتاح لفاوست أن يتخلص من لوسيفر ، ويخلص روحه من قبضته ، ويعود إلى نفسه وإلى الله .

وفي النهاية ، فلا مبالغة في القول إن باكتير نجح نجاحا جديرا بالبناء في استغلاله التراث الديني الإسلامي - الذي نشره نشرًا تاما - لرسم خداع الشخصية التي لا يشعر أي جانب من جوانبها بأنه ناب عن موضعه أو خارج عن الإطار العام للصورة التي ارتضاها لوسيفر ، مضيفا إلى هذا التصور الإسلامي - أو لنقل داخل هذا التصور نفسه - التفاصيل التي

المصلح : شخص آخر ؟ !

الشیطان : نعم .. أنا اليوم ، كما ترى كهل متزن .. ولقد تغير ذوقى بما لذلك .. فصرمت أميل إلى مصاحبة العلماء .. وصارت هوايى المعاونة فى الخير والإصلاح .. ودليلى هو أنى هرعت إليك ، عندما سمعتك تطلب حياة أفضل للقومك لا لنفسك .. ولو أنك طلبت حياة أفضل لذلك وحدها ، كما فعل «فاوست» - فيها معنى - لما أغرائى ذلك بالجنس الليلة إليك .. فأنا لا أحب أن أكره نفسى فى تجربة قديمة ! .. إن العصور القديمة قد ذهبت ! ..

(ص ٨١٩)

فالشیطان - فى هذا «العهد الجديد» - قد اعتنق مبادئ جديدة تقوم على الأمانة فى المعاملة والصدق فى الوفاء بالوعد واحترام التوقيع على أى صك ، ولم تعد تغري الروح الواحدة بل يغريه تحقيق حياة أفضل لأمن بكاملها ! وحتى لا يثير هذا المنطق المراءى أى شك لدى صاحبه يعاجله بقوله : « .. إنى مخلوق قد اعتاد من قديم الزمان أن يكون صريحا مع نفسه ، وأن يسمى الأشياء بأسمائها .. الشر اسمه الشر .. والجبن اسمه الجبن .. والكذب اسمه الكذب .. والنذالة اسمها النذالة ! .. »

(ص ٨٢٢)

هذا المنطق الحلاب المراءى يجوز على الغفلة الإنسانية ، كما يجوز أيضا على من أفسأه الهدف الذى يسمى إليه ويراه بعيدا - إن لم يكن مستحيلا - لا يتحقق إلا بعد عصره بعمور .. ولأن الشيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح فى ركن ضيق قهول وشم صدق رغبته فى الإصلاح ، بل ينهم أخلاقه فيصفه بالجبن - كل هذا كان لايد أن يدفع المصلح إلى أن يقتنع - فى النهاية - بضرورة خوض التجربة إلى نهايتها ، فيوافق على التحالف مع الشيطان لإصلاح قومه .

وقبل أن نستعرض فى تحليل هذه الشخصية ، لا بد من الإشارة إلى الصلة بين شيطان الحكم فى هذه المسرحية وأهرمن أى حديد السابق عليه ولويسفر باكثير اللاحق له ، فكل منهم لا يطلب روحا واحدة ، بل إنه يحاول الإيقاع بهذه الروح - المتميزة - لتكون جسرا يعبر عليه إلى نفوس أبناء أمة يكاملها - عند أى حديد - أو إلى نفوس البشر أجمعين عند باكثير .

ولكن يختلف ما يستخذه الشيطان عند كل كاتب من هؤلاء من وسائل ، فأبو حديد يرى أن نيات الشيطان لا ينمو ويتعرض إلا فى مجتمع استلحل لحكام لا يرفعون الله فيه ، وسيطر عليه الفقر والبطالة ، حيث يقضى فى مثل هذا المجتمع على كرامة الحياة ، وتتعلط طاقاته الخلاقة ، ويستبدل الجوع والمرضى . أما باكثير فهى أن مجال عمل الشيطان هو جوب المباحة

ستوى . ولكن المصلح يعرف منها أيضا كيف أطفى الغنى الرجل - الذى كان أجرا - فأصبح يبحث عن زوجة أخرى غير زوجته ، وكيف أنه يقضى لياليه مع أصحابه يشربون الشاى ويدخنون الحشيش . أما زوجته فلأنها ترك الدجاج يبيض على «الراديو» وتلعب فوقه الكتاكيت ، وغيرها يتركن الأرناب تلد على الفراش ، ويضمن «بلايص» المش والعلسل الأسود خلف الكتبة . حقا ، لقد غير الشيطان حياتهم ، وحول يؤسهم إلى رخاء ، لكنه الرخاء الذى يعطى ، «رخاء الشيطان» . إنه يمنح الرخاء مصحوبا بالحق والحمد ، حتى بين الأغنياء ، ومصحوبا بالآفات التى تهلك بدن الإنسان وعقله ، ومصحوبا بسوء تصرف الناس فى ما بين أيديهم من نعم ، بله سوء الذوق وبلاهة الحس . ولما يرفض المصلح هذا التغيير كله ، فقد غير الشيطان حياة الناس المادية ، لكنه لم يغير نفوسهم ، وهو التغيير الذى يعترف الشيطان أنه لا قدرة له عليه ، لأن هذا التغيير هو مهمة المصلح نفسه .

والشيطان فى هذه المسرحية يمكن النظر إليه من زاويتين : إحداها زاوية رمزية تجسد كل مساوئ التقدم المادى المفرط ، الذى لا يصحبه سوى روحى وعقلى وجبالى ، فيحول الإنسان البسيط - وأكاد أقول الساذج - إلى باحث عنهم عن اللذة الحسية والمتع الدنيا لذاتها ، وإلى حاقق يعمل جاهدا على تحطيم غيره ليتال ما فى يده ليقسمه إلى ما عنده . وهو الرأى الذى عرضته توفيق الحكيم فى أكثر من عمل من أعماله عن التقدم الحضارى الذى لا يبنى أن يحور فيه التقدم المادى على تقدم الوعى ، وعلى تنمية قدرات الإنسان العقلية والروحية ، ليواكب الأنماط المتطورة من الحياة العلمية - المادية التى يعيشها .

أما الجانب الآخر الذى يمكن النظر إلى شيطان الحكم فى هذه المسرحية منه فهو جانب واقى ، إذ فى طبيعة الشيطان هنا سمات تجدها فى التراث الدينى والتراث الأدبى العالمى . فالشيطان قادر على تغيير وجه الحياة فى طرقه عين ، كما يكرر للمصلح دائما ، وهو قادر - بمنطقته القوي - على استغلال القضايا الإنسانية . فهو هنا يلعب بفضيلى الصدق والشجاعة عند المصلح ، كما يستغل رغبته القوية فى إصلاح قومه حتى يقبل المساعدة ، وقبل أن يدفع الثمن المقابل لها ، فهو يقول للمصلح فى مظهر التحسر ، مستثيرا إسمياه : «حتى كلمة الصدق لا أستطيع أن أتقاضاها منكم ! !» ، أو يقول له : « .. ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلا صادقا ! » كما أنه قادر على إل الحقائق وتلفيها بما يبدو صادقا وصراحة ، حتى يقتنع الإنسان بما يريد ثم يتقاضاه الثمن باهظا . فهو يقول للمصلح : إنه كان «فيا معنى شابا نرقا ، يحلو له أن يتحدى الخير ، وأن يغرى الناس بالإثم والشر .. أما اليوم فهو شخص آخر !

وجدير بالذكر أن «فاوست» جوتة كان هو العمل الذي بدأ منه الحكماء ، فالصليب كان يقرأ هذا العمل في ليته التي قابل فيها الشيطان . وكان الحكماء على وعي بالنقاط التي سيتفق فيها مع «فاوست» جوتة أو سيختلف معه ، وهي النقاط نفسها التي أشرت إليها بين عمل الحكماء وعمل كل من أبي حديد وباكثير . لكن ما يجمع شيطان الحكم إلى مفيسو جوتة هو لحظة الصديق الخار - المخادعة ، مع ذلك - في حديث كل واحد منها إلى صاحبه ، فكلاهما يتخذ الصديق مطية إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقوع في الشباك المنصوبة له ؛ وكلاهما ينتج في الإقناع بصاحبه ، ولكنها بخفان في النهاية مما إذ يسترد صاحباها الوعى ، ويعرفان حقيقة الأمور ، والنتيجة الحتمية لوقوعها في حبائل الشيطان .

...

وهكذا استطاع كتابتا الثلاثة - أبو حديد وباكثير والحكماء - أن يخلصوا الصورة الشائعة في التراث الدني والأدبي - مع صورته في التراث الإسلامي بخاصة ، لتصوير شخصياتهم التي تجسم - إلى هذا العموم في التصوير - خصوصية التوجيه الفنى والفكرى الذى يعبر عن رؤاهم الخاصة للمشكلات التي يعانها مجتمعهم أو تعانها البشرية . فقد انهم أبو حديد قضية العلاقة بين الوطنيين القائلين على الحكماء في البلاد المستعمرة ومثل الاستعمار ، أو بالعلاقة بين الحاكم ومن يحيطون به ويوجهون سياسته لصالحهم الخاصة ، التي تكون على طرف تقويض مع المصلحة العامة بالضرورة ؛ وروى في الشيطان - أهرمن - المثل للقوى الاستعمارية أو القوى السياسية المحيطة بالحاكم ، التي تقسم ما بينه وبين شعبه . أما باكثير فقد صور - من خلال الصراع بين فاوست ولوسيفر - قضية الصراع حول توجيه العلم ، بين توجيهه لاستحار القوة وادعائات التفوق ، وتوجيهه لخدمة المصالح الحقيقية للبشر وروائهم وسعادتهم . ورأى أن لوسيفر وجد في فاوست السلاح الذى يمكن من طريقه القيام بهذه المهمة المدمرة ، مهمة توجيه العلم إلى خلق وسائل التدمير التي تخضع العالم لمن يملك أقوى هذه الوسائل ، أو بالأحرى إخضاع البشرية كلها لتوجيهات الشيطان . ورأى الحكماء - في الشيطان - تمجيدا لشروط الحضارة المادية المخرجة عن الوعى الروسى والعقلى والجلى ، الذى يمكن أن أن يوجه هذا التقدم لتحير البشر وسعادتهم .

وهكذا ظلت الصورة العامة للشيطان ماثلة وإن أضيفت إليها تفصيلات خاصة بكل كاتب في هذا العمل أو ذلك . ولكن التوجيه الفنى والفكرى اختلف في كل مسرحية ، فأصبحت كل شخصية - بلها - شخصية قائمة بذاتها ، لا يمكن استبدال غيرها بها .

بالقوة والصراع من أجلها ، والعمل على احتكارها ، وإخضاع دولة واحدة لكل المجتمعات الأخرى ، أو استئلال مجموعة قليلة من الدول لباقي العالم . أما فكرة الحكماء فهي فكرة عناقلة تماما ؛ إذ إن الشيطان يعمل هنا على الرخاء المادى والمعيشى للإنسان ، ثم يستغل حالة الرخاء الطارئة على المجتمع ، التي لم يجهد لها عمل شاق متعب ، ولاصاحبها القدر نفسه في الفنى الروحى والعقل والذوق ، لكي يثبت في النفوس أمراضه فتتم وتزدهر في سرعة الفنى المادى الطارئ نفسها . بل إن الحكماء كان قبل ذلك بأربع سنوات - ١٩٥١ - قد كتب مسرحية تحت عنوان «الشيطان في خطر» بناها على فكرة أن الشيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجع عليها ، لأن الحرب تعمل على فناء الإنسان ، وفناء الإنسان معناه فناء الشيطان الذى يرتبط مصيره بمصير بني آدم في هذه الحياة الدنيا . بل إن الشيطان لا يزدهر عمله إلا في أوقات السلم والهدنة والرخاء .

وهكذا تكون نتيجة التجربة - بطبيعة الحال - الشئ الوحيد الذى يقدر الشيطان على صنعه ، والذى نوى منذ البداية تحقيقه ، وعقد مع صاحبه العقد عليه ، فتحقق القوم - بناء على رغبة المصلح وأحلامه - المآل والأمنية الفارقة وحقى الحدائق الجميلة وكل الوسائل التي تجعل العمل مربحا بل منتجاً يزيد في رخائهم ، وباختصار منحهم كل ما يجعل الحياة ليثة سهلة . لكنه - بالضرورة - بث في هذا الرخاء المادى كل الشرور التي تميت روح الإنسان وتغفل عقله وملاكاته الخلاقة ، فيلزم في نفوس الأفراد عدم الرضا أو القناعة بما بين أيديهم ، ودس الحقد بينهم ، وأغرامهم بالشقاق والتناحر .

إذ ذلك يصبح الرخاء وحده - برغم قوة إغرائه - جحشا نفسيا وماديا واجتماعيا لا يطاق ، ويكون شره أعم من نفعه أو صلاحه ؛ إنه - في هذه الحالة - يكون بمثابة العسل الذى يسهل دس السم فيه ، وهو ما فعله الشيطان هنا . وهي الفكرة التي ألح الحكماء عليها في أكثر من عمل من أعماله ، حين دعا - في عصفور من الشرق ، مثلا - إلى التزاوج بين روحانية الشرق ومادية الغرب لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصمود والبقاء . وهو ما يردنا إلى الفكرة التي طرحها - في بداية هذا التحليل - عن البعد الرمزى للشيطان بوصفه تمجيدا للحضارة المادية المعاصرة من القيم الروحية والعقلية والجالية ، بكل شروطها المدمرة .

فالشيطان في مسرحية الحكماء عاجز عن فعل الخير ، وعاجز عن بلده في نفس الإنسان ، لأنه جبل على فعل الشر والدعوة إليه . وسواء صدقنا ما قاله عن «عهد الجليد» ومبادئه الجليدية أو لم نصدق له ، فيظل الأساس هو عجزه عن فعل الخير ولو أراد .

الهوامش :

(١٥) انظر : كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فاوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روافع المسرح العالي ، د ت ، الفصل الأول : المنظر الثالث .

(١٦) جوت : فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الخامسة ١٩٧١ ، ج ١ ، ص ٧٤ وما بعدها .

(١٧) السابق : وقاعة في السياه ، ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) راجع المحاولة التي قام بها سعيد ، تحرف مصادر جوت في رسم شخصية مقيسوت ، وانظر مقدمة مصطفى ماهر لترجمة فاوست في الطبعة الأولى (أورفاوست) .

(١٩)

J. W. Smeed, op. cit., p. 93.

(٢٠) عز الدين إسحاق : قضايا الإنسان ص ٧١٦ .

(٢١) السابق : ص ٢٠٠ .

(٢٢) أنظر حرفياً ملحه المسرحية في المربع السابق ص ٢٧٦ وما بعدها .

(٢٣) صورة الخزف ٣٦ - ٣٨ .

(٢٤) عز الدين إسحاق : السابق ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٢٥) من الشائع عن الشيطان أنه يكره الزواج ويهينه . انظر :

Smeed, op. cit., p. 34.

(٢٦) لم تشر ملحه المسرحية في كتاب ، واعتبرت على التسجيل الإنشائي لها ، التي أُنشِئ . انظر : البرنامج الثاني بالقاهرة في ٣ / ١ / ١٩٨٣ بإخراج الشريف خاطر .

(ب) المصادر

(١) القرآن الكريم .

(٢) كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روافع المسرح العالي ٢٥ ، وزارة الثقافة ، القاهرة د . ت . والإحالات في المتن .

(٣) جوت : فاوست ، ترجمة د . محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ط ٥ . والإحالات في المتن .

(٤) محمد فريد أبو حديد : جد الشيطان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٥ . وأن كانت المسرحية قد كتبت سنة ١٩٢٩ . والإحالات في المتن .

(٥) علي أحمد باكثير : فاوست الجديد ، مسرحية لم تنشر ، واحتجبت في تحليلها على تسجيل إنشائي بالبرنامج الثاني بإذاعة القاهرة أُنشِئ في ٣ / ١ / ١٩٨٣ .

(٦) توفيق الحكيم : بحرية أفضل ، مسرحية المسرح المترو ، مكتبة الآداب ، القاهرة د . ت . ، والمسرحية نشرت لأول مرة سنة ١٩٥٥ . والإحالات بالمتن .

(١) ابن الجوزي : تليس إبليس ، مكتبة المتن ، القاهرة ١٣٦٨ هـ ، ط ٢ ، ص ٢٤ .

(٢) عباس محمود العقاد ، إبليس ، دار الكتاب العربي ، بيروت د . ت ، ص ٣٧ .

(٣) إيتين ديريوتون وجاك فانتيه بمصر ، ترجمة عباس يونس ، القبة المصرية د . ت ص ٧٣ .

(٤) العقاد ، السابق ٥٠ .

(٥) انظر مادة Devil في Encyclopaedia Britannica وقارن بأي مرجع في الأساطير الإفريقية أسطوري الحلق ويريديوس ، وليكن - مثلاً - حصر الأساطير ليرماس بلينش بترجمة رشدي السيدي أو . J. E. Zimmerman, Dictionary of Classical Mythology (New York 1964).

(٦) ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٠٨ .

(٧) انظر مادة الشيطان في حكاية لطائف البرهانية ، والعقاد السابق ، ص ١٠١ .

(٨) عن الأسماء الكثيرة للشيطان ودلالاتها ، انظر العقاد : السابق ٤١ وما بعدها .

(٩) يقف عز الدين إسحاق عند أسطورة سيريان الأنطاكي - التي حُرقت منذ القرن الرابع الميلادي - بوصفها ملحقاً لأسطورة فاوست ، في حين يصف جد الرحمن صدق عند تحليله وتحويله التي كتبها الشاعر روتبيرف Rutenberf ويصور فيها صلاح الدين في صورة قرية الشيه فاوست . انظر عز الدين إسحاق ، قضايا الإنسان في الأدب للمسرح ، دار الفكر العربي د . ت ، ص ١٤٣ . وعبد الرحمن صدق ، المسرح في العصور الوسطى . دار الكتاب العربي ١٩٦٩ ، ص ١١٧ .

(١٠) الأصل الإنجليزى بهذا العنوان ، وترجمته نظمي خليل إلى العربية تحت عنوان مأساة الدكتور فوستس ، في سلسلة روافع المسرح العالي ٢٥ ، وزارة الثقافة د . ت . وإلى الطبعة العربية متكون الإحالات في المتن .

(١١) انظر : J. W. Smeed, Faust in Literature, Oxford Univ. Press, 1973, p. 39. وقد عرض فيكتوري هذا الكتاب في : فصول موج ٢ ، ع ٣ ، ص ٢٥٠ - ٢٥٤ .

(١٢) Ibid, pp. 40, 41. وفصول ، السابق ٢٥٢ .

(١٣) فصول ، السابق نفسه .

(١٤) من الصراع في المسرحية ويستويج ، الاجتماعي والفردى ، انظر : عز الدين إسحاق . قضايا الإنسان ص ٢١٧ - ٢١٩ .

مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث ناهـد الـديب

لعل نجيب سرور كان يدرك أنه سيموت في عمر مبكر فأراد أن يقتحم كل ماله صلة بالدراما ، من كتابة وتمثيل وإخراج ونقد ، فكتب خلال أربعة عشر عاماً عدداً كبيراً من المسرحيات ، منها الكوميديا النقدية ، والدراما الاجتماعية السياسية ، والمسرحية الثورية ، والكوميديا الغنائية والشعرية ، والكوميديا السوداء ، وكلل أعماله بإضافة لآليته الشعرية التي علما بعض النقاد من أفضل ما كتب للمسرح خلال الستينيات .

ويتميز نجيب سرور بصفتين قلما نجتمعان في فنان واحد ، وهما الأصالة والمعاصرة . وقد استطاع بأصالة أن يحفظ الطابع المصري الخالص ، سواء في اختياره الموضوعات ، أو في معالجته لها . والثلاثية خير دليل على ذلك ، لأنها تبدأ بوصف عهد الظلم والظلام الذي عاشته مصر أيام الإقطاع ، من خلال مسرحيته الأولى «ياسين وبية» ، ١٩٦٤ ، تلك التي حاول المؤلف فيها تجسيد المأساة التي عرفها الشعب المصري وحفظها في تراثه الشعبي .

الامتداد - عن الأحداث الجسام التي عاشتها مصر كما يراها ، بوصفه كاتباً ثائراً أراد أن يعبر عن رأيه في الأوضاع التي كانت تسود البلاد في اليهود البائدة .

ويرى قارئ الأدب الألماني في نجيب سرور صورة تشبه الكاتب الألماني الثوري جورج بوشنر ، الذي عاش كذلك عمراً قصيراً كالشمعة (١٨١٣ - ١٨٣٧) عبر فيه - بدوره - عن التناقض بين طبقات مجتمعه ، كما اشتهر بأنه مؤلف البيان الذي أسماه «رسول جيش» يعلن الحرب على القصور ، وينادي بالسلام للأكوخ ، ويحرض فيه الفلاحين على الثورة على مستظلم . ولقد كان كل هم بوشنر أن يحترم الإنسان في وطنه ،

وتبعها الجزء الثاني «آه بالليل ياقر» ١٩٦٦ ، حيث يعبر نجيب سرور عن العصر الذي حاولت فيه مصر أن تهض من كبوتها وتقاوم الاحتلال من خلال شخصية أمين العامل الذي اعتبره المؤلف الامتداد الطبيعي لشخصية ياسين ، ولذلك لم يتردد في أن يربط مصيره بمصير بية - بطلة الثلاثية .

وتختتم الثلاثية بمسرحية «قولوا لعين الشمس» ١٩٧٢ ، ليبر فيها نجيب سرور عن قدرة مصر على تعرف الطريق إلى الثورة ، ولذلك اختار عطية،الهندي،بطلا لهذا الجزء الأخير من الثلاثية . وهكذا يمتد زمن الثلاثية من بداية القرن العشرين إلى نهاية الستينيات . ولقد أراد نجيب سرور أن يعبر - بهذا

والمسرحية الكوميديا «يا بيه وخبريني» تدور حول فرقة متجولة، جاءت لتقديم عروضها على مسرح مثقل صغير في قرية بيهوت.

وأكثر ما يلفت النظر في هذه المسرحية أن مؤلفها قد أدمج فيها جانباً كبيراً من روايته الشعرية الأولى «ياسين وبية»؛ فاجلزه الثاني من الكوميديا ليس سوى إعادة للأسطر التي كتبها في الجزء الأول من الثلاثية.

ومسرحية «يا بيه وخبريني» تعد غير معين على إضاح الأسلوب الذي اختاره نجيب سرور لفن المسرحي، وذلك عندما يلخص فهمه للمسرح في عبارات من مثل:

«الدrama مش حصل وها يحصل ابه ...

الدrama ... إزاي .. واهي ... ولين ... ليسه؟»

وتعد هذه العبارات غير مدخل للعلاقة بين نجيب سرور والمؤلف والفرج الألماني برتولد برشت، ذلك الذي عرف بأنه مؤسس المسرح الملحمي (برغم أن مؤسسه الحقيقي هو إرفين بيسكاتور مؤسس المسرح السياسي في ألمانيا، والأستاذ الذي تعلمه برشت على يديه، والذي بحث عن نوع للتمتع الذي يجب أن يتناوله المسرح الحديث فراه في متعة اكتشاف الحقيقة، أو النشوة التي يشعر بها الشخص لحظة أن يدرك شيئاً بحث عنه طويلاً. إنها للمتعة التي يقبلها «عصر العلم» كما تعود برشت أن يطلق عليه.

والدrama - عند كلا المؤلفين، العربي والألماني - قادرة على أن ترد على أسئلة يطرحها العقل البشري، بعيداً عن مسرح الإلهام الأرسطي الذي يهدف إلى اندماج المتفرج مع البطل حتى ينسى نفسه تماماً (برغم كل ما قيل عن صحة أو عدم صحة هذا الموضوع).

ولو عرفنا - أيضاً - أن نجيب سرور يتفق مع رأي برشت الذي يرى أن واجب المسرح يتمثل في كونه أداة ثورية، تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، لظهر لنا مدى تأثر نجيب سرور ببرشت. وإذا كان البعض يرى كلمة التأثير على أنها محاكاة وتقليد لأحد كبار الكتاب فإن الوضع مختلف عند نجيب سرور؛ فهو لم يحاول أن يقلد مسرح برشت الملحمي، بكل ما يتضمنه هذا المسرح من عوامل الترفيه، أو كسر الإلهام كما اصطلاح البعض على تسميتها، ولكنه أخذ ما يتفق ومتطلبات مسرحيته، وطور فيها بحيث تلائم الجو المصري الذي سعى إلى تحقيقه، في كل ما كتب، حيث يقول في هذا الخصوص:

«يجب أن نحذر من استعادة ما أنتجته الأطوار الأخيرة للمسرح الأوربي، وهذا لا يعني أن نغضض عيوننا عن التطورات الجديدة والإيجابية في تلك المسارح، فقط علينا أن

وأن نتحرر المواطن من الظلم والجور والظلم، وننتهي إلى أن أهم وسيلة للوصول إلى التلاحين هي مخاطبتهم باللغة التي يفهمونها. ومن ثم نرى صمة أخزى مشتركة بين بوشتر ونجيب سرور، هي تطويع اللغة لحلمة الهدف الذي اختاره كل من المؤلفين.

وإذا كان نجيب سرور قد اختار الريف مكاناً لأحداث معظم مسرحياته فإنه يهدف من وراء ذلك إلى تحرير الريف من قيمه المتخلفة من عصور التبعية والظلم، دون إخلال بضرورات النهضة، على أساس من الأصالة، ضارباً بذلك مثلاً على صدق قول جورج لوكاش: «إن الفن لا يستطيع أن يبقى بعيداً عن اضطرابات العصر الذي يرى فيه الثورة»^(١).

ومن خلال أعمال نجيب سرور، خصوصاً الثلاثية، نرى أنه قد استطاع تطوير أعماله من الاتجاه الواقعي، الذي ساد الأدب في مصر خلال الخمسينيات وبداية الستينيات، وكتبه فانون كبار مثل نهان عاشور ولطفي الحولي وسعد الدين وجيه بهدف النقد الاجتماعي، إلى ما هو أكثر من واقعية الأحداث؛ ذلك لأنه استطاع أن يعكس روح الشعب المصري الأصيل الذي عاش وكافح على مدى التاريخ، برغم ما عاناه أهل هذا البلد الأميين. ذلك لأن نجيب سرور استطاع أن يفيد من المأثورات الشعبية قلباً، ثم نسجها قلباً، في إطار مسرحي معاصر متطور.

والثلاثية مليئة بالرموز والإشارات التي تلدركنا بالأسلوب الذي اتبعه رواد الحركة التعبيرية في أوروبا؛ ولكن نجيب سرور استغل قيمة الرمزية في اقتدار فني لا يتطوى على المبالغة، أو الرغبة في التقليد لكل ما هو أوروبي أو مستورد. فبينة إن هي إلا رمز لمسرح، والأحلام التي تراها على مدى المسرحيات الثلاث لها دلالتها الواضحة. ولذلك ترى ياسين، في بداية المسرحية الأولى وقد تلخ شاله بالدم، ثم تتوالى الرؤى واحدة بعد الأخرى.

وعلى الرغم من أن النقاد لم يظهروا اهتماماً تجاه أعمال نجيب سرور الصغيرة، مثلًا فطوا تجاه الثلاثية، فإن هناك مسرحيات أخرى تذكر منها مسرحية «يا بيه وخبريني» على سبيل المثال، التي تعكس لنا تنوع قدرة نجيب سرور في التعبير عن أصالته ومصرته، في القالب الكوميدي.

وتدور هذه المسرحية - أيضاً - في قرية بيهوت، إحدى قرى الوجه البحري، التي عرفت بأنها كانت ساحة لأعنف الممارك في تاريخ مصر، فأصبحت بذلك رمزاً للصراع الطاحن بين الطبقات في ريف مصر قبل الثورة.

وأغلب الظن أن اختيار نجيب سرور لقرية بيهوت لم يكن بمحض الصدفة، ولكنه جاء مرتبطاً باسم بية وقريتها بيهوت، التي تتطوى على أهمية دلالية خاصة عند المؤلف.

منه لبعض الأئمة . يقول نجيب سرور : « على من يريد الجمع بين الاختصاصين (يعني اختصاص الدراما والإخراج) أن يملك عبقرية براتشيلور أو بريشت » . وشهد نجيب سرور رأى بريشت في مسرح الخرج الذي يريد لنجومه « أن يدوروا في العرض المسرحي لحساب وحدته الفنية ، لا أن يضعوا أنفسهم أمام العرض » . واستشهد نجيب سرور على ذلك بكون بريشت قد أطلق على فرقته اسم « البرلينز انسابل » . وفي التسمية نفسها دليل على العمل في فريق متكامل ، من أجل إخراج عمل ناجح ، دون تعال من أحد على غيره . ونقطة اتفاق أخرى بين الاثنين نراها من خلال قولين متشابهين ، خصوصا حين يقول سرور : « ولماذا لا نعيد النظر فيما تصوره من البدييات ... كم في الفن من بدييات باطلة تعيش بالتصور الذاتي معتمدة على كسل المبدعين والتفاد والباحين »^(١) . وليس هذا القول سوى إفادة من رأى بريشت الذي يقول : « يجب علينا اليوم أن نتزع عن الظروف المتغيرة خاتم البديية والتعود الذي مازال يحبسنا من أى نقد »^(٢) .

ويهدف مسرح نجيب سرور إلى تخلص المشاهد من الانعماجه ، الذي يتيح له أن يفرغ شغفاته العاطفية على مقاعد المسرح ، بهدف خلق رؤية واضحة متعقلة أمام المشاهد . ويأخذ نجيب سرور « الجدول الذي وضعه بريشت في هذا الشأن في اعتباره ، خصوصا حين يصف أحوال المشاهد إزاء العرض ، وأقواله ، على النحو التالي :

مسرح ملحوى	مسرح أرسطر
لم أكن أقصّر ذلك .	١ - كنت أحس بذلك .
يجب أن أتألق مثل هذا التصرف .	٢ - أرى صوري في هذا الممثل .
شيء غريب يكاد لا يصدق .	٣ - هذا أمر طبيعي .
يجب أن يخفى مثل هذا الوضع .	٤ - سبق هذا الوضع على ما هو عليه إلى الأبد .
كم أتألم لهذا الشخص الذي لا يرى طريق الخلاص القنوع أمامه .	٥ - كم أتألم لهذا الإنسان لأن لا يرى له مخرجاً من محته .
هذا الفن عظيم لأنه بعيد عن البدييات .	٦ - هذا الفن عظيم ، وكل شيء فيه طبيعي .
أنا أصحك من الباكين .	٧ - أنا أبكي مع الباكين .
أنا أبكي على الفاضكين . ^(٣)	٨ - أنا أصحك مع الفاضكين .

يكون قد خطا أول خطوة على الطريق المؤدى إلى محاربة مثل هذه الأوضاع»^(٤) وإذا حاولنا أن نقف ما سبق ذكره بتطبيقه على مسرحية نجيب سرور الكوميديية : « يا بيبه وعبريني » ، وجدنا أن مؤلفها استخدم عوامل التغريب أو ال V. B. كما اصطلاح معظم الباحثين الألمان على تسميتها ، رازمين بهلين الحرفين إلى الكلمة الألمانية Verflemdungseffekt .

وبريشت لم يكن يهدف بالتغريب إلى تقديم بديعة ، بنفرض التجديد فحسب ، بل كان التغريب أسلوباً اتيمه ، بعد تجارب

نستفيد منها منطلقين من احتياجاتنا المسرحية في هذه المرحلة من مراحل تطورها»^(٥) .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : متى بدأ إعجاب نجيب سرور ببريشت ، وإلى أى مدى وصل إعجابه وتأثره به إلى ذروته ؟ ربما يرجع أحد أسباب تأثر نجيب سرور ببريشت إلى المدة التي قضاها نجيب سرور في الاتحاد السوفيتي والبحر للدراسة الإخراج المسرحي (ما بين ١٩٥٨ - ١٩٦٤) حيث تأثر لأشك بالكتاب والمؤلفين الماركسيين وعلى رأسهم بريشت الذي يتمتع بشهرة واسعة في الشرق والغرب على السواء ، خصوصا أن بريشت من أكثر المؤلفين والمخرجين تأثيراً في الشباب ، بوصفه مجدداً بالغ الأهمية في المسرح المعاصر .

ولم يقتصر اهتمام نجيب سرور ببريشت ومسرحه على نقل بعض عناصر مسرحه الملحوى ، بل لقد حاول أن يقترب من إنتاج بريشت الأدي ، فاقبض عنه « أوبرا الثلاث بنسات » الشهيرة ، وجعلها كوميديا غنائية تحت اسم « ملك الشحاتين » ، وأخرجت على المسرح سنة ١٩٧١ ولكنها لم تبشر . ويوجد ضمن أعمال نجيب سرور الشعرية كذلك عمل بعنوان « عن الإنسان الطيب » ، تأثر فيه بمسرحية بريشت « الإنسان الطيب من زتسون » .

ودليل آخر على إعجاب نجيب سرور بالمؤلف الألماني نجدته في كتابه «حواري المسرح » الذي صدر سنة ١٩٦٩ ، ونعرض

كذلك يتفق نجيب سرور مع بريشت في النظر إلى الفن بوصفه سلاحاً ، فالأول - أى نجيب سرور - يضعه في يد السلطة الثورية لتجنيده الجماهير حول البادئ والشعارات والأهداف الثورية^(٦) والثاني - أى بريشت - يبرع عن الفكرة نفسها في الجزء الثاني من مقاله « خمس صعوبات عند كتابة الحقيقة » ، تحت عنوان فن استخدام الحقيقة كسلاح ، فيقول :

« يستطيع الفن أن يصل إلى حقيقة الأوضاع الفاسدة ، إذا ما تعرف السبل التي يمكن بها تلاقي مثل هذه الأوضاع ، وبهذا

بينما تدور مناقشة بين أعضاء الفرقة الزائرة ، يمترض فيها المخرج على رأى المؤلف بأسلوب لغوى ، يعبر عن استعراض العضلات اللغوية ، فيما يخص بمصطلحات المسرح والفلسفة وما إلى ذلك مثل الإنشيد والزيارات والاكثارية والديالكتيكية والقوليم والفارس والقوديل والمجاهيل والريالزم ... إلخ .

وبذلك يتضح لنا أول عنصر من عناصر التفرغ في هذه المسرحية ، وأغنى « اللغتين » ، أى مستوى لغوي الفلاحين والمتقنين ، بما يخلق تذبذباً واضحاً للشكل الدرامى بين المستويين .

مثال ذلك مخاطبة مقدم العرض للفلاحين قائلاً :

Ladies and gentlemen

ثم يقول : المؤلف ليس له إلا فضل القياس المسرحية منكم ، من واقعكم ، من حياتكم ، من تاريخكم الحافل بعناصر الانوما والميلودراما والكوميديا والفارس والقوديل والجرايمويل (١٧) .

ومسرحية نجيب سرود «بابية وخيرين» شبه دائرة الطباشير القوقازية لبرشت ، التى تتكون من مسرحية داخل مسرحية داخل مسرحية ، تعرض لإحداها الفرقة الزائرة ، ويجلس المشاهدون (وهم الفلاحون) على الأرض ، أو على شبه مصاطب ، فى انتظار بداية العرض . ويبدأ عرض مسرحية « ياسين وبية » ، لكن الفلاحين لا يقتنعون بأداء هذه الفرقة ، لأنهم اعتبروه سيبا فى حقهم وحق صورة بية وياسين وأمين ، وأن الفرقة جاءت لـ «تمسخرنا فى بلدنا .. وترقوا علينا فى بلدنا» (١٨) ، ثم يقوم أهل القرية بأنفسهم بأداء أدوار ياسين وبية وأمين ، بما يتفق ورويتهم لهذه الملحة التى يجترونها جانباً من قرأتهم المقدس .

وفى النهاية نرى الصورة التى اعتدنا عليها وقد انصكست ، حيث يصطف المثلثون إصجاباً بالفلاحين لصدق الأداء .

أما العنصر الثانى بعد اللغة ، الذى يشترك فيه نجيب سرود مع برشت ، فهو عدم الاكتراث بالبناء الدرامى المتأسس ؟ قائلاً عند نجيب سرود مفكك ، لأنه سرد على شكل عدد من اللوحات ، مثلها مثل مسرحيات برشت الملحمية التى يمكن تقطيعها إلى شرائح ، ومع ذلك تظل كل شريحة منها محظفة بمعنى مستقل ، وقادرة على الإقناع ، وإن عزلت عن الكل .

ويكون الديكور العنصر الثالث من عناصر تبديد الإيهام فى العرض ، ذلك لأن الجزء الأول من العرض ، الذى يقوم به المثلثون ، يعتمد على خبرة الديكور والملابس من الريف المصرى ، مما يسطر صورة غير حقيقية للريف والريفين ، فىرى المشاهد صورة ظالمة عن الفلاحين ، أو بمعنى أصح تفرض عليه

غدة ، وتأثر بعناصر مختلفة ، جعلته يصل إلى الشكل التهاى الذى يطلق عليه البعض المسرح الملحمى والبعض الآخر للمسرح اللاأرسطى ، والذى وصفه برشت نفسه بقوله :

«إنه المسرح الوحيد الممكن لإنسان هذا القرن ، وهو كذلك المسرح الوحيد القادر على فهم مختلف العمليات التى تستطيع أن تزود الدراما بالمادة التى تتيح لها تقديم صورة كاملة للعالم» (١٩) .

لذلك اتسمت مسرحياته الملحمية بصفة معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية ، فى نسج ملون ومتنوع ، ووضعه فى إطار من صمته ، وأسماه المسرح الملحمى . وقد قام على أساس تأثره بمسرح بيسكاتور السيامى ومسرح الزر اليابانى وكذلك المسرح الصينى . والقليلون منا يعرفون أن برشت كان مهتماً اهتماماً خاصاً بالنمى المصرية القديم . ومن أمثلة ذلك استشهاده بالحكم المصرى القديم ليوبر Iperwer الذى عاش فى أواخر القرن الثالث ق . م .

ولو حاولنا تعريف المسرح الملحمى بكلمات قليلة - برغم أنه أصبح كالعلمة المسوخة ، من كثرة ما تردد عنه - أمكننا القول إن المسرح الملحمى هو مسرح سرد حكاية ، على شكل لوحات مستقلة ، بعيداً عن الإيهام ، تتبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية ، على أساس أن الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظروف الاجتماعية . وتقوم العناصر المساعدة للعرض ، مثل الديكور والإضاءة والموسيقى ، على نوع من الاستقلال ، دون أن تكون مكملة للنص ، بحيث لا تسهم فى إحداث أى تأثير درامى ، تحت شعار تبديد الوهم . ومثال ذلك ما يقوله برشت وهو مخاطب مهندس الإضاءة قائلاً :

«أعطينا المزيد من الضوء يامهندس الإضاءة ! كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح ومثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم فى الظلام ؟

إن ضوء الغروب الخافت يجعل النوم يتسلل إلى العيون بينما نحن فى حاجة إلى يقظة المشاهدين ، ونحفزهم لأن يراقبونا ، ولو أنهم أصروا على أن يحملوا ظليهم فى الضوء الباهر !»

أما اللغة واختيار الألفاظ فيها عاملان مهمان ، استعملهما برشت لكسر الإيهام . وزعم أن نجيب سرود أول من حاول أن يستخدم اللغة بوصفها عاملاً من عوامل التفرغ فى مسرحية مصرية .

وتنقسم أحداث المسرحية إلى مستويين ، الأول منها توديه الفرقة الزائرة ، ويتضمن حواراً بين المؤلف والمخرج ومدير الفرقة ، والمستوى الثانى هو المسرحية التى يؤدى الفلاحون فيها دور البطولة . ولذلك يتحدث الفلاحون لأنهم الخاصة بهم ،

وفي «بابية وعبريني» نرى كيف تسترجع هناوة وعويس
فكري ياسين وبيرة ، وذلك بتقصصها الشخصيتين وإدارة
الحوار على لسانها .

ثم نرى كيف تحكي بية لأمها الحلم الذي يفيها ، والذي
أراد به نجيب سرور أن يعطينا صورة مسبقة لما سيكون عليه
مصير ياسين . أما استخدام نجيب سرور للكورس فهو موضوع
جدير ببحث مستقل ، حيث تتمدد وظائفه في المسرحية
الواحدة عنه ؛ فهو تارة يمهّد للعرض ، وتارة أخرى يقوم
بالتعليق على ما تقوله بية . ولا يقتصر دور الكورس - في
مسرحية «بابية وعبريني» - على ذلك ، بل لقد تحول - في
بعض المناظر - إلى مشارك في العرض ، فيلتف حول بية في
هيئة شحاذين ، وهي تلوم عليهم بحركات إرعائية ، مما يعيد إلى
أذهانتنا دور الكورس في مسرحيات المؤلف الألماني «بيتر
فايس» ، خصوصا مسرحية «مارا - صاد» . ولكن ليس هذا
هو التشابه الوحيد بين نجيب سرور والمؤلف الألماني الذي أطلق
على اتجاه مسرحه الجديد لقب : «المسرح الولاقي أو
-التسجيلي» .

إن هذا الموضوع يحتاج إلى بحث مستقل ، نذهو الله أن
يوفقنا إليه ، فإن نجيب سرور يستحق نظرة متأنية ، عادلة
وحقيقية ، فهو الفنان الذي حاول ربط المسرح المعاصر بالمسرح
العالمي بأسلوبه المتميز ، وبدون عشوائية ، كتلك التي يمتنع إليها
الكثيرون في الآونة الأخيرة ؛ فهو يعطي المثل الجبل ، والفارق
بين التجريبية المنبثقة عن ظروفنا وواقعنا ، وبين ما نخرج به علينا
الموجات المسرحية في عالمنا اليوم .

هذه الصورة ، من خلال العروض التي نراها على الشاشة
الكبيرة والصغيرة .

أما الجزء الثاني ، الذي يقوم فيه القلائحون بالأدوار
التبيلية ، فيراعى فيه الاقتصاد والبساطة ، وتجنب أى شيء قد
يوحي بأن ثمة عملية إخراج وراء المشهد «^(١٠) أى أن نجيب
سرور أراد للحدث أن يكون لغويا مضميا أساساً ، وليس بصرياً
فقط ، كما هو معروف في المسرح التقليدي ؛ بمعنى أن كسر
الإنهام قد استخدم في الجزء الأول من المسرحية فقط ، ثم
عرض لنا الجزء الثاني الوجه الآخر من العملة ، حيث عرضت
علينا الصورة كما يجب أن تكون حقيقة أرض ريف مصر .

ولا يمكن لأحد - والأمر كذلك - أن يوجه إلى نجيب
سرور اتهام استخدام عوامل التفرير ، لمجرد عماكاة برشت ،
مثلا فعل بعض كتاب المسرح المصري ، في أوائل الستينيات ؛
فقد أخذ منها بوعي كامل ، ما يناسب حاجة العرض عنه .
كذلك الموسيقى ؛ فقد احتفظ في الجزء الأول من العرض
باستقلالها ، بدل أن تتكامل مع النص ، بهدف تفاعلها معه في
الأحداث ، للوصول إلى التأثير الدرامي ، أو خلق الجو العام
للمسرحية ؛ فالافتتاحية الموسيقية للجزء الأول تبدأ بمجاز
صاحب . ولكي يرينا نجيب سرور الفرق بين ما هو غريب عنا
وما هو صادق ، فقد جعلنا نسعم في افتتاحية الجزء الثاني
الموسيقية نغما ريفيا صاحباً ، يخالف تماماً (الكوكبيل) الموسيقى
التي سمعناه في الصورة الأولى من المشهد الافتتاحي .

أما استخدام نجيب سرور للتذكّر والحلم والتعليق ، فكان
من أهم عناصر التعامل مع الحدث من جانب الذات الملحمة
أو Das Epische Ich كما يسميها برشت .

الهوامش :

- (١) Lutacoz, George : Soljenitsyne, idées, nrf, Gallimard, 1970, p. 10 .
- (٢) نجيب سرور : آه ياليل ياكر - مأساة شعرية في ثلاثة فصول - دار الكتاب
الغربي ١٩٦٨ .
- (٣) نجيب سرور : حوار في المسرح - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ ص ٤٥ .
- (٤) سرور حوار في المسرح ص ٧ .
- (٥) سرور حوار في المسرح ص ٢١ .
- (٦) سرور حوار في المسرح ص ٥٧ .
- (٧) R. Müll, in H. Schwerte, Deutsche Literatur, S. 135 .
- (٨) EL - Döh, Nahed : Die Wirkungen des Stiche schreibers B. Brecht
in Ägypten, Hochschulverlag 1979, S. 34 . والترجمة :

(٩) سرور : حوار في المسرح ص ٧١ .

(١٠) B. Brecht, Über Realismus, Rechen, S. 60 .

(١١) Eskin, Martin, Das Paradox des Politischen Dichters . Fr . u. M. (١١)

1962, S. 109 .

(١٢) Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, O. J. S. (١٢)

(١٣) سرور : حوار في المسرح ص ٢٣٩ .

(١٤) سرور : حوار في المسرح ص ٢٥٤ .

(١٥) سرور : حوار في المسرح ص ٢٦٤ .

• - تصالفة يرتولت بريخت ؛ ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوي - دار الكتاب العرب للطباعة والنشر .

المراجع :

- 1 - M. Keshing, Brecht - Rucoro, 1967.
- 2 - Hecht Wernel, Bertolt Brecht ; Volk und Wissen, Verlag, Berlin, 1989.
- 3 - W. Mittenzwei, Der Realismus-Streit um Brecht, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar, 1978.
- 4 - W. Mittenzwei, Bertolt Brecht, Aufbau Verlag, 1965.
- 5 - E. Schumacher, Brecht -kritiken, Henschelverlag, Berlin 1977.

استعان في هذا البحث بدراسات أخرى نذكر منها :

- ١ - قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور ؛ هدى وصفي . مجلة فصول . المجلد الثاني - العدد الثالث يونيو ١٩٨٢ من ٢٣٠ - ٢٣٦ .
- ٢ - قناع الريفية ؛ أحمد عثمان . فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، يونيو ١٩٨٢ ص ٦٩ - ٨٨ .
- ٣ - بريخت بين التطهر الأرسطي والتزوير اللغوي ؛ أحمد عثمان ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية - العدد السابع - المجلد الثاني ١٩٨٢ ص ١٣٦ - ١٥٦ .
- ٤ - جورج بوشرا ؛ ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوي - سلسلة مسرحيات عظيمة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .



الشر فيديريكو جارسيا لوركا في الأدب العربي المعاصر

أحمد عيد العزیز

بجال الأدب المقارن مجال صعب ، والبحث فيه محفوف بالخطاطر والمخاطر ، والوصول إلى ثماره عسير النال ، فعل الباحث فيه - إلى جانب تسلمه بأسلحته - وإعداد عدته له من علم بمقتاتق التاريخ ، وإتقان للغات التي كتب بها التصوص التي يقارن بينها ، ومعرفة بالمرابع العامة ، وغير ذلك مما يشترطه المنظرون هذا الفرع الجديد من المعرفة - أن يكون شديد اليقظة بحيث لا يتخذه مجرد المشابهات الخارجية أو السطحية ، فيسارع إلى طرح القضايا وإصدار الأحكام دونما تثبت أو تحقق . وعلى الباحث كذلك أن يحدد موضوعه تحليدا دقيقا حتى يتمكن من الوصول إلى ثماره المرجوة .

نقول هذا ، وقد فعلنا نقض ما ندعو إليه بطرحنا عنوانا فضفاضيا براقا بعد الكثير ، ولكن يستوعق صنيعة أننا لن نقدم - في هذه الدراسة - سوى مشروع لعمل طموح ، ملء بالأمال والرهائب التي قد يتحقق بعضها ويغيب عنا البعض الآخر ، ولسنا ندعي الكمال ، ولكننا قد عاهدنا أنفسنا نضحي بجواب الموضوع ، الذي نعالجه ، قدر الطاقة .

نفسه من الطرفين المتصارعين في تلك الفترة حالكة السواد في تاريخ إسبانيا الحديث في فترة الحرب الأهلية . يضاف إلى ذلك الجاذبية الفنية ، والمعمورة الأدبية الخلاقة ، التي مكنت صاحبها من أن يجازي بتأثيره مضيق جبل طارق والبحر الأبيض المتوسط على السواد .

وجب أن نعرف ، منذ البداية ، أن الموضوع الذي بين

وموضوع «لوركا في الأدب العربي المعاصر» موضوع له مغزاه الخاص ، وجاذبيته الفريدة للباحث العربي ، لعدة أسباب : أولا العلاقات التاريخية الحساسة بين الأديين العربي والإسباني ، وثانيا تلك الظروف المعصية التي اغتيل فيها رميا بالرصاص هذا الشاعر الإسباني الكبير ، واغتيل آلاف المثقفين أو أبناء الشعب الإسباني البسطاء ، الذين لقوا المصير

مضيفاً إليه البيت الأخير في القصيدة :

«وعلى الشاطئ»، ما ألقى البرد !»

«Y en la playa ! que frío !»

ونلاحظ في ترجمة سعدى يوسف أنه قد حذف كلمة «ميناء» في البيت الأول ، وأبدل بكلمة «شاطئ» في البيت الثاني كلمة «ساحة» ، وربما كان الأمر في هاتين الكلمتين راجعاً إلى قراءة خاطئة للكلمة الأسبانية «Playa» بـ «Plaza» فالأولى تعني «شاطئ» والثانية «ساحة» وبعلل هذا فقد ذكرت ترجمة البيتين عند سعدى يوسف كما يلي :

«ما أكلت السفن في ملقا»

وما أهد البرد في الساحة !»

ويبدو هذان البيتان كقول مأثور ، كتبه الشاعر تحت عنوان قصيدته مباشرة ، ولم ينس أن يضع اسم مؤلفها الإسباني تحتهما .

ويلاحظ القارئ أن البيتين ليسا مقمحين على القصيدة

وليسا بمجزئ عنها ، بل إنها مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً بجوها الإسباني المألوف بصفة عامة ، واللوروكوى بصفة خاصة . فالشاعر العراقي كتب قصيدته أثناء وجوده في مالقة عام ١٩٦٥ ، وأراد فيها أن يعكس بصورة حية هذا الجو الأندلسي الأصلي ، فلم يجد أكثر تعبيراً من تلك العناصر اللوروكوية التي رعا عاشها الشاعر وصادفها في مدينة مالقة : غجر الحانات ، والفارس الليلى ، والقيثار ، والحرس الأهلى .

ولكن هذه العناصر نصف اللوروكوية ، نصف الأندلسية تخرج بأخرى معيشة ، مثل رائحة القيثارة والساحة ، و«التبغ والسواح في المقهى» و«الراقصة التي رقصت حتى مزقت الجيوب» و«القوادين» ، و«غمرها الأسود» و«السكيرة الشقراء» .. الخ . ومع ذلك فإن القصيدة تكاد تصطبغ كلها بصبغة لوروكوية حيث تنتفض نسباً من جو الحب في أغنيته المذكورة كالجواد الذي تحمله الأمواج :

«تعمل معها الأمواج جوادى !»

que los dos llevan mi caballo

ولكن الجواد يتحول في قصيدة سعدى يوسف إلى «قبحى طارت مع الريح» . والقيمة أيضاً عنصر لوروكوى ذكر في غير موضع من شعره .

أما القصص والشاعر التونسي محمد المصمولى ، فيصدر إحدى قصصه القصيرة «بيت من إحدى قصائد ديوان شاعر في نيويورك» (Poeta en Nueva York) هو البيت الأخير من

أبيدنا واسع ومعقد في الوقت نفسه ، فسمعه مادة البحث ترجع إلى اتساع المنطقة التي يحتلها العالم العربى ، وللمسادة في أصقاعه وبلداته المختلفة . ولكن الاتساع ليس اتساعاً جغرافياً وحسب ، بل موضوعياً أيضاً ، يقتضى بحثاً عميقاً في مجموع أنواع الأدب العربى المعاصر من شعر وقصة ومسرح وغير ذلك ، إلى جانب دراسة دقيقة شاملة لكل مؤلفات لوركا .

أما تعقيد الموضوع فيرجع في جانب منه إلى السبل غير المباشرة التي عرف عن طريقها الشاعر ومؤلفاته في عالمنا العربى . ويجب أن نضع في حسابنا أن احتكاك الأدب العربى بالأدب الأوروبى كان يتم في أغلب الأحيان عن طريق الأديبن الإنجليزى أو الفرنسى ، الأمر الذى يجعل مهمة استكشاف أثر الأدب الإسباني بعامه ، ولوركا بخاصة ، أمراً صعباً للغاية ؛ فهذه التأثيرات الإسبانية تبدولنا غمضة تامة بين تأثيرات آداب أخرى في الشعر العربى المعاصر .

ومع صعوبة أخرى تتمثل في ندرة الدراسات المتخصصة لموضوعه ، باستثناء ذلك البحث الرائد الممتاز للمستشرق الإسباني الدكتور بيدرو مارتينيث مونتانيث الذى يحمل عنوان : «تمثل الأدب العربى المعاصر لفيدريكو جاريثا لوركا»^(١) ، وهو يمثل خطوة كبرى نحو درس مقارن للموضوع إلى السنة التى توقف عندها الباحث ، وهى سنة ١٩٦٨ م .

ولا يزال الدكتور مارتينيث مونتانيث - الذى كان له الفضل الأكبر في توجيه الأنظار إلى الموضوع في ذلك التاريخ المبكر نسبياً - مهتماً ومشغولاً بالظاهرة ؛ ففى ١٩٨٠ كتب بحثاً عن الصلات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة ، طرح فيه الموضوع^(٢) ، ويتخذ فيه «جاريثا لوركا» مكانة بارزة .

لقد اتخذ تأثر الأدب العربى بالشاعر الإسباني جاريثا لوركا الصور التالية :

أولاً : تصدير الأعمال الأدبية بأبيات لوركا :

تستعرض ابتهاجا في المقام الأول تلك الأبيات من شعر لوركا التى يستل بها الشاعر أو القصاص العربى عمله الألبى ، واضعاً لبهاها في الصدارة قبل بدء القصيدة أو القصة . ولعل هذا من الأمور التى عهدناها مؤخرًا في أدبنا الحديث . ولهذا التصدير في بعض الأحيان دلالة ومغزى ؛ إذ يعطينا المفتاح الذى نستطيع عن طريقه أن نلج إلى أعماق العمل الأدبى ، ولكن في أحيان أخرى مجرد ترف عبقري يهدف إلى الإشارة بطريقة أو بأخرى إلى ثقافة المؤلف . وفيما يتعلق بلوركا لدينا عدة أمثلة . يصدر الشاعر سعدى يوسف قصيدته : «ساحة إسبانية»^(٣) بذكر البيت المتكرر في قصيدة لوركا : «أغنية ليلى للملاحين الأندلسيين»^(٤) .

«كم من زورق في ميناء مالقة !»

«Cuánto barco en el puerto de Málaga» .

تصل إلى مناقشة ما يهدف إليه الشاعر ؛ فهي تبدو كما يلي :

وآه .. يجهلي الموت
حتى أصير في قرطبة
البعيدة ، الوحيدة .

فالشاعر حسب هذه الترجمة يطلب في البيتين الأولين من الموت ، أو يأمل بأن يتركه أو يجهله حتى يصل إلى قرطبة ، وهو معنى مناقض تماماً لما أراداه لوركا الذي يشكك من الموت الذي يترصده ويتنظره ويعول دون بلوغه هذه : قرطبة .

ولكن الشبه العميق بين قصيدتي القيسي ولوركا لا ينضج للوهلة الأولى ؛ فهو يخفي يكن في موضوع قصيدة القيسي وهنئتها ، وخصوصاً إذا وضعنا في الحسبان أن مؤلفها شاعر فلسطيني منى عن وطنه ، وكان أكثر إحساساً بالثني في فبراير عام ١٩٦٨ تاريخ نشر القصيدة في أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧ .

وقصيدة القيسي - بالإضافة إلى تصديرها بشعر لوركا الذي ذكرناه - تبدأ بالحديث عن طريق صعب يذكرنا بذلك «الطريق جد الطويل» في أغنية الفارس «اللوركية» . يقول القيسي :

«ولو أن الطريق إليك مسور
لما هنت خطاي ، ومجرت
نظرائي اللهي وراء الباب ..»

وموضوع القصيدة الرئيسي هو ذلك الحنين وحلم العودة إلى الوطن ، واستحالة تحقيق الحلم دون تضحية ؛ وهي تضحية توازي تلك العقبات التي تقف حجر عثرة في طريق الفارس اللوركي الذي يريد العودة إلى قرطبة .

وإذا وضعنا في الحسبان ما قاله لوركا عن قصيدته : « يبدو لي أنني أتمثل فيها ذلك الأندلسي النجيب عمر بن حفصون وقد نفي عن وطنه إلى الأبد » (١٦) ، أمكننا أن نفهم بسهولة هذا التوازي بين الفارس اللوركي والشاعر الفلسطيني المنفي ؛ فالأول يرغب معرفته السبل لن يصل أبداً إلى قرطبة ؛ لأن ثم عوائق كثيرة تعترض طريقه كالفرس ، والقمر الأحمر ، والموت الممّ الذي يترصده من فوق أبراج قرطبة ؛ أما الثاني فيواجه عناصر أخرى معوقة تشبه سابقتها كالملد والموت والسور ، إلى جانب عنصر جديد يتمثل في تلك العتال التي تزعج الأهوال في ربوع الدار ، وتقتال ابتسام الصبح فوق مباسم الأطفال (١٧) .

وللشاعر يار صفدي ديوان عنوانه «ويطرح النخل دما» ، يفتتح القسم الثاني منه الذي يحمل عنوان «الجسد» (١٨) ، بيتين ؛ أحدهما للشاعر المندى طاغور ، والثاني للوركا ، وهو

قصيدة عام ١٩١٠ (1910 Intermedio) :

«وفي عيني كانتات مرتدية لياها ، لكن لا عرى لها !»
(ye en mis ojos criaturas vestidas ! sin desnudo !)

ولكن الترجمة المترية التي ظهر بها هذا البيت الصعب حقاً على رأس قصة المصمولى جعلت مهمة البحث عن أصله اللوركي أكثر صعوبة ؛ فقد ترجم البيت هكذا :

«وفي عيني تقوم كانتات ، لا عرى تحت لياها»

وأيما كان الأمر ، فإننا نتساءل عن علاقة هذا البيت أوتى القصيدة المذكورة بقصة الكاتب التونسي ؟

يقدم المصمولى في قصته ذكرى رومانسية حب ضائع جملة يتذكر حواراً مع محبوبته التي انطلقت من ذكرياته كالمرير الجلاف . ونلاحظ أن القصاص بعد أن انتهى حبه للمرأة يحاول أن ينغمس في حب أكثر راحة ، حبه لوطنه ونضاله الاجتماعي من أجل السمو الحضاري . ولعله اختار شخصية لوركا وشعره لهذا السبب .

وتمه خيط آخر يمكن أن يصل بين قصيدة لوركا والقصيدة التونسية للشار إليها ، ذلك الخيط المتمثل في قول لوركا : «عوني تلك ، عيوني عام ١٩١٠»

Aquellos ojos míos (de 1910)

وتعني به ذلك الخيط الذي يمسك على كتف القطعتين الأدبيتين ؛ فمن جهة نرى لوركا وذكرياته عن تلك الطفولة التي كان ينظر بها إلى الأشياء والكانتات ، ولكن بشيء من التجريد والرمز ؛ ومن جهة أخرى نجد المصمولى وهذه الذكرى الرومانسية حب من أيام الشباب ، ونحوه الجبل إلى الاشتراكية في صورة خطافية لكي يكرس نفسه لمشكلات مجتمعه : «هذي بلادنا الخضراء ، تحضنته كأنشودة وجد وصباية وحب» ، وهذا هو يمسك قلبه سلماً وبعد خياله خيمة زجاج للملايين من أبناء جيله ، خيمة ظلال تحمي الرؤوس من القليظة وتحمي العين من فؤارة الضوء ... هذه زوايا قلبي ، فلا كانت إن لم تكن حصناً لبلادي ؛ وهذي أضلعي ، فلا كانت إن لم تكن حصن أمي وقوسها المشدود الوتر» (١٩)

وينشر الشاعر الفلسطيني محمد القيسي الذي كان مقياً في الأردن في عام ١٩٦٨ قصيدة بعنوان «الصنعت والآسي» (٢٠) يقدم لها بالآيات الأربعة الأخيرة من قصيدة لوركا الشهيرة :

«أغنية الفارس» (Cancion de jinete) : (٢١)

«قبل أن أبلغ قرطبة !
قرطبة .

البعيدة الوحيدة» .

لكن ترجمة القيسي لهذه الآيات خاطئة إلى درجة كبيرة

في الواقع إدماج للمقطع الذي يتكون من بيتين يفتح بها لوركا قصيدته : «حقاً !»^(١٧) ويختتمها :

«أواه كم أعاني
في حبك كما أحبك ! quererte como te quiero»

ويأتي هذان البيتان لإبراز اللون الخاص الذي يريد الشاعر إضافته على هذا القسم من ديوانه الذي عنوان له - كما ذكرنا - بـ «الجسد»، والذي يدور حول المجال العاري، الذي يقترب أحياناً من بعض الغزليات «الوروكوية» في «ديوان القماريت». ولكن هذه المشابهات لا تصل إلى درجة المطابقة التامة التي نجعلنا نجزم بالتأثير والتأثر بصورة محددة.

ويكتب الأدب المغربي محمد المرابط قصة بعنوان «أيام الحزن والبحر»^(١٨)، يعرض فيها الأيام التي يقضيها سجيناً بين جدران الزنزانة، منتظراً يوم تحرره وقد نفذ صبره، فراح يلهى نفسه بالذكرى، عارضاً مشاهد من حياته خارج السجن وينهى هذا السجين، الذي لا يشك أنه سجين ميساسي، قصته ناقشاً على جدران الزنزانة هذه العبارة : «الإرهاب لا يرهبا، والقتل لا يفتني». ويصدر القصص قصته هذه بعبارة التحدي والأمل التي وضعها لوركا على لسان بطلة الحرية والثورة «ماريانا بينيدا» (Mariana Pineda) في مسرحيته الشعرية التي تحمل اسمها، وهذه الأبيات هي :

السيد بيدرو سوف يجيء فوق حصانه

كأجنون حيناً يحلم

أنى مسجون

لما طرزت له الراية .

إن أقتل ، سوف يجيء

ليقتي بجواري .

قد قال في ذلك ذات ليلة

مقلداً رأسى

سوف يجيء كما يأتي سان غورخي

من ماس ومياه سوداء

زهرة مطفئة البراقة ، مطفئة الأحمر في الجو

ولأن به نيكاً ونواضعاً ،

حتى لا ينظره أحد

سوف يجيء مع الفجر

مع الفجر الرطب»^(١٩) .

وترجمة القصص المغربي لهذه الأبيات غاصبة بالأخطاء ، بل إنه يمكن القول إنها تكاد تكون اقتباسات أو تضمينات خاطئة ، فالترجم يحمل ذكر الأسماء مثل دون بيدرو والقديس

جورج ، ويترك بذلك الجملة ناقصة ، ولكن يعالج هذا الخطأ يربط بين جملتين لم يكن هناك ما يدعو إلى ربطها ، بل يخلط بعض الجمل . ولكن أهم ما يميز هذه الترجمة هو طريقة استخدام الضمائر التي تمتد إلى حد كبير عن الأصل ، كقوله : «مطوى» بدلاً من «مطفئة» ، وقوله «رأيتي» بدلاً من «رأيت» ، وأهم من هذا وذاك الخطأ في ترجمة «طرزت له الراية» بـ «طرزت رأيتي» ، وقد يكون لهذا تخريج بأن كلمة «رأيتي» تصحيف لكلمة «رأيتي» ولكن الأمر يختلف تماماً في «سوف يجيء» ليقتي بجواري» إلى «سوف يأتي يموت جانبي» .

والعلاقة بين هذا المقطع من مسرحية «ماريانا بينيدا» وقصة المرابط وطيدة ؛ فمن الجلي أننا أمام موقفين متناظرين ؛ فقد كانت «ماريانا» تعرف أنه قد حكم عليها بالإعدام ، وأنه ليس هناك من يستطيع أن يفعل شيئاً من أجلها ، وتأتي كلماتها هذه بعد أن تحدث مع «اليجريو» بستاني الدير ، الذي ذهب إلى منزل السيد لويس في محاولة لإنقاذ «ماريانا» فقالوا له : «إنه ليس في وسعهم محاولة إنقاذها» ، وما أشد تماساً ماريانا حيناً تتلقى من البستاني ما كانت على علم به في الواقع من فرار السيد بيدرو سوتومايور إلى إنجلترا ، ولكن التحدي ، والإيمان ، والإصرار ، والأمل في المستقبل يجعلها تكذب كل شيء في الأبيات المذكورة .

وهنا يبرز أمانة هذا التصور العرني الذي يرى في لوركا مناضلاً ثورياً ، وهو جانب عجب لدى الشعراء والمثقفين العرب . ولستنا الآن بصدد الحديث عن صحة هذا التصور أو كذبه .

ثانياً : التضمين في داخل النص :

بعد أن تعرفنا مظهراً من مظاهر تأثر الأدباء العرب المعاصرين بلوركا في صورة مقتطفات من شعره ومسرحه يصدرن بها أهلهم الأدبية ، فتمثل المقتطفات مفتاحاً أو رمزاً يمكننا من التحقق في هذا العمل أو ذاك ، نواصل التحقيق عن هذه المقتطفات ، ولكن في داخل القصيدة نفسها ؛ أي أننا نستيعج تلك المقاطع أو الأبيات الوروكوية التي تؤدي وظيفة أبيات أصلية في العمل الأدبي لهذا المؤلف أو ذاك ، وهي أبيات أشار الكتاب أنفسهم في حواشي مؤلفاتهم إلى مصدرها في أغلب الأحيان . ويخلط في هذا النطاق أيضاً تلك الأبيات المضمنة دون الإشارة إلى أصلها لمعرفتنا بأنها للشاعر الإسباني ، ولكن بعض هذه التضمينات مسه شيء من التعديل والتحريف جعلنا نتركها لباب الاختصاص ، ومع ذلك فلنأخذ إذا ذكرت مصحوبة بإشارة واضحة إلى جارتها لوركا فلنأخذ نفسها إلى هذا الباب .

وأول تضمين يحمل إشارة واضحة إلى الشاعر الغرناطي نجده في قصيدة للشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب ، الذي تكثر عنده الرموز الثقافية والأسطورية ، وعنوان

ولم يكن نصيب «حكاية الحرس الملكي الإسباني» أقل من سابقتها في التضمين والاقتراب، فالشاعر الفلسطيني خالد أبوخالد يضمن قصيدة له بعنوان «وسام على صدر الميليشيا» أبيات لوركا التالية:

«روسا الكبرى
تأوه جالسة في الباب
نهادها مقطوعان

موضوعان على صينية»^(٢٨).

لكن هذه الأبيات من «رومانث» لوركا تتخذ قوامها عند خالد أبوخالد من عناصر فلسطينية أصيلة:

«لأنت نث عند بابها سلمى
ونهادها على طبق»^(٢٩)

والشاعر يضيف إلى هذين البيتين بيتين آخرين، اقتبس فيها ما يفعله رجال الحرس الملكي في المدينة من تخريب، وهو ما أشار إليه لوركا في موضع آخر. وبينما أبوخالد هما:

«الحرس الأسود قادم
أيام مدينة الزرقاء»^(٣٠)

ولكن الشاعر لا ينسى أن يشير في حاشية له إلى أن هذه الأبيات «تضمين بتصرف عن جاريثا لوركا».

ويمكننا أن نلاحظ في هذين التضمينين أن اسم بطة لوركا النعجية «روسا الكبرى» (Rosa de los Cambrorios) قد استبدل بها «سلمى» رمز المرأة الفلسطينية، بل رمز فلسطين نفسها. وفي التضمين الثاني تتغير مدينة النعجر في قول لوركا: «أواء بامدينة النعجرا» إلى: «مدينة الزرقاء» عند الشاعر الفلسطيني.

وقبل أن نترك هذه الأبيات نشير إلى أن صورة «التهدين المقطوعين» و«الأنداء المقطوعة» - الخ التي ذكرت كثيرا في «حكاية الحرس الملكي الإسباني» وفي «استشهاد القديسة عليه» سوف نراها موسعة في الجزء الخامس بالصورة للوروكية المنقولة إلى اللغة العربية.

أما الشاعر الفلسطيني المتأسين (الأسباني الجنسية) محمود صبح فيذكر في قصيدة له بعنوان «مسجد لقرطبة»^(٣١) أنه يريد أن يستل متزلا كان له من قبل لكنه لم يعد له، مستخدما في ذلك البيتين الشهيرين للوركا في «حكاية تسرى في الكرى» في ذلك الحوار الذي يقيمه لوركا بين البطل وصديقه، ويقول قرب نهايته:

«لكني لم أعد أنا
ومتزلي لم يعد متزلي»^(٣٢)

القصيدة: «من رؤيا توكاي» هو «توكاي» كان «كاتبا في البعثة اليسوعية في هيروشيا» جن من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلية الذرية»^(٣٣). «والقصيدة تبدأ بأسطورة صينية» يليها بيتان من إحدى مسرحيات شكسبير، وضجة يردد بيتان للوركا تبعهما ستة أبيات أخرى للشاعرة الإنجليزية إديث سيتويل Edith Sitwell في قصيدتها «ترنيمه المهد» (Lullaby).

وهذه التضمينات مجتمعة تمثل جانباً من تقنية مدرسة الشعر الحر آنذاك، التي كانت تواصل التجريب بحثاً عن طريق جديد، ومن ذلك تلك الصيغة المبالغ فيها - في كثير من الأحيان - في شعر هذا الجيل. وطبعاً أن يتصل السياب - على أي حال - بالأدب الأجنبية عن طريق اللغة الإنجليزية التي كان يجيدها، وكان مدرسا لها.

والبيتان اللذان ذكرهما لوركا ليسا سوى اقتباس لبيتين من قصيدة «القبض على أنطونيو الكامبروري في طريق أشبيلية»^(٣٤)، وهما:

«لقد انتهى العجر
الفاربون وحدهم في الجبل».

أما البيتان اللذان يذكرهما السياب فيها:

«أهم بالرحيل في غرناطة العجر؟
فأضمرت الرياح والغدير والقمر؟»^(٣٥)

وهكذا نرى - إلى جانب رحيل العجر «الفارين وحدهم في الجبل» حسب لوركا، أو المرحوبين في «غرناطة» كما يحدد السياب - إشارات واضحة إلى ذلك الجبل اللوروكي الأخضر الذي شمل الرياح والغدير والقمر. وعلى الرغم من أن ذكر الغدير لا يرد صراحة في رومانث لوركا «حكاية تسرى في الكرى» فإن له معادلا في الأبيات التالية من القصيدة نفسها:

«الشرفات الخضراء
شرفات القمر الكبرى
حيث ترن الأمواه»^(٣٦).

وللغدير معادل آخر أكثر وضوحا في ذلك الجبل الذي:

«كانت تتأهل فيه العجيرة
جسدا أخضر
شعرا أخضر
يعتني من فطة باردة»^(٣٧)

وتكتمل الصورة إذا أضفنا إلى ذلك أن السياب ممن يعتقدون في عجيرة لوركا، فهو يذكر ذلك صراحة في حاشية له حيث يقول: «هذا البيت مقتبس من قصيدة للشاعر الإسباني القليل لوركا، شاعر العجر»^(٣٨).

والفارق الوحيد بين يقي لوركا وما يذكره صبيح أن البيتين يردان معكوسين :

«منزلى لم يعد منزلى
ولا أنا أنا»

ولذا كان بعض الدارسين يخرج هذا من الأدب القومي فإنا ندرجه هنا لكون الشاعر يكتب - إلى جانب ذلك - شعرا بالعربية ، بل إن كثيرا من شعره الإسباني ترجمة لأخر عرى .
وفي قصيدته «أوقات» يستخدم الشاعر حسين عبد اللطيف بيتين من «قصيدة ثنائية لبحيرة عدن» للوركا :

«حيث نأكل حواء الممل
ويرى آدم أمهاكا مبهورة»^(٣١)

ويشير الشاعر نفسه في حاشية له إلى أن البيتين قد أخذنا من هذه القصيدة للوركا^(٣٢) .

ولكن الأمر لم يتوقف عند تضمين مقاطع أو أبيات من شعر لوركا حتى ولو كان نقلا تاما ، كما هو الأمر في هذا المثال الأخير ، بل تجاوزه إلى اقتباس قصيدة بأكملها ؛ فشاعر العامية المصري عبد الرحمن الأبنودى يشيد قصيدة له على قصيدة لوركاوية . حتى عنوان قصيدة الأبنودى : «أغنية الموت» ذو إشارات لوركاوية . نقول القصيدة :

«مليون حداد

الدينا دى ما فيهاش غير المليون حداد .

يبنلوا سلاسل لأجل الأولاد الى لسه ما اتوللوا

لسه ما شافوا النور

يا نهار ، يا نهار

مليون نجار

الدينادى ما فيهاش غير المليون نجار

ييجعلوا نوايت من غير صلبان

الدينا دى ما فيهاش غير الندابات

مالين الدنيا صريخ وصوات

الدنيا دى ما فيهاش غير الأحزان

والموت

ينسج أكفان

في صدور الجلعان»^(٣٣) .

والقصيدة مستوحاة - كما ذكر في عنوانها - من لوركا ، وقد استطعنا العثور على أصلها في جزء من قصيدة «صرخة إلى روما» في ديوان «شاعر في نيويورك» ، وأبيات لوركا هي :

«لا يوجد إلا مليون حداد

يصنعون سلاسل للأطفال الآتين

لا يوجد إلا مليون نجار
يصنعون نوايت بلا صلبان
لا يوجد إلا حشد
يقنعون صدورهم منتظرين الرصاصة»^(٣٤) .

وليس علينا إلا أن نتأمل قليلا ونقارن بين القطعتين لئلا كيف تشيد قصيدة بأكملها على أبيات لوركا . لكننا أمام تضمين دقيق أمين يكاد يضاهي - في جماله - الأصل الذي أخذ عنه ، معتمدا في ذلك على عناصر عربية ومصرية بخاصة ، مثل «الندابات» ، و«صوات» ، لكني ينقل لنا التعبير اللوركاوي «حشد مناحات» (gentio de lamentos) . ولكن هذا النوع من التضمين يثير قضية ومشكلة عسيرة : هل يمكن أن تكون هذه هي الطريقة المثلى لكي نستطيع تذوق أعمال كبار الشعراء المقلين في لغتنا العربية دون أن يكون لزاما علينا أن نرجع إلى الأصل في لغته ؟ ربما كان الرد بالإيجاب ، ولكن لكي يتحقق هذا يجب أن يكون لدينا شعراء مترجمون من كبار الشعراء المترجمين .

ونغض إلى شاعر كبير آخر ، هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي . ولعل من الطريف أن نسجل هنا الالتقاء بين قصيدتين إحداهما للوركا والأخرى للبياتي :

وقوس الأثمار Arcos de lunas^(٣٥) للوركا ، ومقطع من قصيدة البياتي : «قصائد عن الفراق والموت»^(٣٦) ، يقول هذا المقطع :

«كان أمير القمر

فوق جواد النار في سهوب إسبانيا

التي تزحف نحو البحر

يجعل في خاتمه أولاده السبعة ، لا مر في

جنيئة مسكونة بالسحر

فكنت صبية له ، ونادت بجله الأصفر

أغوته بتعويذة حب ، عقلت لسانه وطلسمت

عيونه بالسر

وعنما هم بها

هت به : اخني

وحضاع الولد الأصفر

في سهوب إسبانيا التي تزحف نحو البحر

ومنذ ذلك الزمن البعيد ، والأمير

يصبح في الليل ، ينادى بجله الأصفر ،

والسهول لا تجيب»^(٣٧)

أما قصيدة لوركا «وقوس الأثمار» فهي :

«وقوس من أثمار سوداء

كل هذا يؤكد لنا مدى صعوبة المهمة التي نضطلع بها ، فقد تبدو لنا نقاط التشابه جلية واضحة ، لكن الجزم بالأخذ والعطاء أو التأثير والتأثر يحتاج إلى عناصر أكثر من مجرد التشابه ، ولا وقتنا في دائرة الموازنات التي لا تقوم على أساس تاريخي ، وهو أخطر ما يسم المدرسة الأمريكية في دراساتها للأدب المقارن ، تلك المدرسة التي تعيب على هذا المنهج الذي أتبعه أنه « مهم أساسا بالعوامل الخارجية »^(١١) . ولكننا نرى أن مثل هذه الأمور يمكن أن تدرج في إطار الدراسات الفلكلورية التي تخرج عن دائرة الأدب المقارن .

ثالثا : اقتباس بعض الصور والعناصر :

لقد نقل الأدباء العرب المعاصرون إلى الشعر العربي بعض الصور التي هي في حقيقة الأمر لوركوية ، بعد أن أحصلوا توافها بينها وبين الموضوعات الجليدية . ولكننا مع ذلك يجب أن نكون حذرين في إصدار الأحكام ، وأن نضع في الحسبان أن بعض هذه الصور يمثل ميوانا مشاعا في الأدب العربي المعاصر ، وأنها قد وصلت إلى اتخاذ أبعاد وخصائص دولية ، تقف حاللا دون انتابها إلى أدب أمة أو أخرى ، بله شاعر بعينه . ويجب أن نكون كذلك على حيلة من المصادقات البحثية التي قد تكون نتيجة لتشابه الظروف والبيئة التي أفرزت هذه الصور . وأيا كان الأمر فإن لوركا وضعا خاصا ، هو ثمرة العناصر اللصيقة به ، التي طورها الشاعر ونماها وأعطاها أبعادها وخصائصها من عنده ، وأضفى عليها من روحه ، فصارت ملكا له وحده . ولقد كانت هذه العناصر قادرة - بإعاداتها وعالمها الخلاب الفريد - على حث الخيال العربي وأسرته في موضوعات ، هي في أغلبها خاصة ، ولكنها تحفز الأديب إلى استخدامها .

ولعل هذه الأفكار تزداد جلاء حينما نتوقف عند الدوال التالية :

(أ) الدم :

يقول البياني في ديوانه الأخير :

« لوركا يحصل الآن بينوع الدم »^(١٢)

وقد شاعت هذه الفكرة في العالم العربي . فإذا أضفنا إلى لوركا دم أشتالير ، « وعرس الدم » ، عرفنا السبب في ذبوع هذا العنصر الدال ، بوصفه إشارة بعيدة أوقرية إلى لوركا ومصرحيته .

والبياني نفسه في أول قصيدته له ذكر فيها لوركا ، عام ١٩٦١ ، وهي التي تحمل عنوان « قصائد عن الفراق والموت » ، حيث يتحدث عن مأساة الشاعر الإسباني إلى جانب مأساة هيمنجواي ، لا ينسى هذا العنصر :

« الموت في مدريد »

« والدم في الوريد »^(١٣)

فوق البحر بلا حركة

أبناي الذين لم يولدوا

بطاردوني :

« أيتاه ، غريث ، لا نبحر »

أصغرهم يأتي منا !

يطلقون في أحداق ،

يفي الديك .

البحر المتحجر يصحك

آخر ضحكات الأمواج

« أبني .. لا نبحر ! .. »

صرخاتي

تصيح ناردين^(١٤) .

وليس هناك أدنى شك في أن القصيدتين تتناولان موضوعا واحدا هو أسطورة أولئك الأبناء الذين لم يولدوا ، والذين يعتقد بكونهم في الحامى ، أى في ضمير الغيب . ولكن الفارق بينها هو أن البياني فصل الأسطورة كما يتعلق بعدد الأبناء ، والحديقة المسحورة ، والصبية التي نادت بنجله الأصفر ، وأغرته بتحويله حب ، وعقلت لسانه ، وطلمست عينه بالسرة ، ثم اختفت وضاع الولد الأصفر . ونهاية القصيدة هي النهاية نفسها ولكنها تبدو أكثر تفصيلا كذلك عند البياني . ومع ذلك فإن القصيدتين تحتويان العناصر نفسها : القمر والبحر والعيون أو الأحداق ، والصرخات التي تتحول إلى ناردين أو أوالتي تذهب هباء دون أن يجيب أحد .

وقد شرح البياني نفسه - في حاشية له - رمز أمير القمر قائلا : « أمير القمر وأبناؤه السبعة : أسطورة شعبية إسبانية عن أمير عربي كان يتصف بالفروسية والشهامة وهو في عهد قريب كثر على اعتقاد تام بأن البياني قد اقتفى خطى لوركا في قصيدته المذكورة ، ولكنه في الحوار الذي أجريته معه في مدريد في أغسطس عام ١٩٨١ ، كشف لنا الحقائق التالية عندما قال : « في قصائد عن الفراق والموت حاولت استيعاب بعض القصائد الشعبية الإسبانية التي سمعتها وأصعبت بها ، وبعض القصص الشعبية التي رواها لي بعض الأصدقاء ، فحاولت من خلال هذه القصائد أن أعيد كتابتها بشكل مغاير وجديد تماما لكي أجعلها صورة جديدة لأحدى تجاربي ، فما هذه الحكايات المتبورة إلا قناع بسيط .

قصة الأمير وأبناؤه السبعة رواها لي أحد الفلاحين الإسبان في الطريق إلى مدينة « كوتيكيا » عندما عرف أنني عربي ، وقد قدم ليينا الماء ، ودعانا إلى بيته ... الخ »^(١٥) .

وعا إذا كان أمير القمر هذا هو لوركا نفسه الذي ضاع في سهوب إسبانيا التي ترحف نحو البحر ، ذكر البياني أنه إنما أراد أن يعبر عن هذه الحكاية الشعبية وحسب .

ولكن هذا الدم لا يبق في الوريد :

«لوركا صامت

والدم في آنية الوريد»^(٤٦)

ويظل لوركا صامتا، بينما يمتد الدم ليغمر كل الأشياء ويصبغها بلونه :

«أنت صامت والدم

يخضب اليهود والطايات والجمع»^(٤٧).

ولوركا هذا، الذي يتخلل في ينبوع الدم . عند الياني هو نفسه في «ذكرى الدم» عند محمد الصباغ ، يحاول أن يستخرج اسمه من هذا الدم المتضخ :

«لوركا استل الحروف من جفلة الدم الحائل
بمهارة»^(٤٨)

وعندما يخرج هذا العنصر من حلبة لوركا يتخذ مظاهر جديدة هي في معظمها سياسية وطنية ، حيث يزهر الدم في حقول العراق ، كما يقول السياب في قصيدته «ابن الشهيد»^(٤٩) ، وحيث تنبت أزهار الدم الحمراء أووروده في أغصان الزيتون»^(٥٠).

ولكن عندما يمتزج الدم بالزيتون يلحم موت الشاعر نفسه ، مثلاً نرى قصيدة محمود درويش «القتيل رقم ١٨ » :

«غابة الزيتون كانت دائماً خضراء

كانت يا حبيبي

إن خمسين ضحية

جعلتها في الغروب

بركة حمراء .. خمسين ضحية»^(٥١)

وفي بيتين آخرين نجد إشارة واضحة إلى قتل الشاعر :

«يا حبيبي .. لا تلعني

قتلوني ، قتلوني ، قتلوني»^(٥٢).

وهذا القتل الذي سيتحول إلى عرس كما سئرى فيما بعد ، هو بركة الدماء هذه التي تنمر شمرنا المرئي المعاصر . وتظهر هذه البركة إلى جانب السيوف والفرسان والمطر في قصيدة لعمر صبرى كتمتو تحمل عنواناً لوركوا أيضاً هو «الفارس » :

«تجمعت على وعاءك السنون

وانتهى الزمن

ولم يزل هنا

شيء تسأل دونه الدماء

وينحني من أجله الشجر

وتسقط السيوف والفرسان والمطر

في بركة من دمه ، وليس للدم ثمن»^(٥٣)

ويتردد ذكر الدم كثيراً في ديوان ليان صفدى يحمل عنواناً

دمويا أيضا هو «ويطرح النخل دما » ، ويتخذ ذلك صورا وأشكالا مختلفة :

«وفي آهاتها رشح الدماء»^(٥٤)

«عالم يروح يزهو ، صاحبا يزهو ، سناه الدم حين
الدم

«كان في اليده ارتطام الدم بالدم»^(٥٥)

«مركلة إلى الحلم الجميل»^(٥٦)

«آه يانافورة الدم ،

ويانع الشرار

فاحلزوا : العصر الذي يحويه

عصر الدماء»^(٥٧)

وفي قصيدة أخرى ليان صفدى يشكل الدم عنصرا رئيسيا ، إنه «الدم المستباح » ، «وفي ربحه لفة الدم » ، وهو أيضا «الدم في الحلق»^(٥٨) ، وهو قارورة الدم «التي يجب أن يفتحها الوطن» . وبهذه الدماء الغزيرة التي تم هذا الديوان يستطيع الشاعر أن يحول الأرض إلى بركة من الدم»^(٥٩).

ويجب ألا ننسى أن هذا الشاعر قد عرف لوركا وأدبه ، فقد صدر جزء من هذا الديوان ببعض أبيات من شعر لوركا كما ذكرنا آنفا .

ولكن البركة تتحول إلى أنهار عند شعراء آخرين ، وهذا ما يعبر عنه محمود درويش في قصيدته «حبيبي تنفس من نومها»^(٦٠):

«وما بيننا

إلا بدايات ونهر الدماء

كأنه لم يغسل الجبال»

وهذا النهر عند الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح ، الذي اطلع على أدب لوركا ، يتجه نحو البحر :

«أتظنني يا أحسن نهر الدم ؟

يسير نحو الم»^(٦١)

وتمة نهر آخر يظهر في شعر الياني ، ولكن دون دم ، يقوم بوظيفة النهر الأول الدامي نفسها ، فنهري الياني هذا لا يعود لفرار ، لكنه يحطم السدود والصباب :

«النهر للمنع لا يعود

النهر في غربه يكسح السدود»^(٦٢)

ويعلق الياني نفسه على هذه الآيات بقوله :^(٦٣)
« ... رحلة في النهر تبدأ من منابه لكي لا تنتهي ، إنها - الشاعر والثوري - مسافران أبدا ورائدان لأصقاع (إنسان وشعر) كل المصور ، وطائرا العاصفة التي تسبق الثورة وتتنبأ بها ، وتصبغها . . . فيها نهران أحدهما دم والآخر ثورة ، وهما نفس النهر ، يفتحان الطريق إلى المستقبل ، وخاصة في الملدن

وصل من الحبة ثياب الميدان ، ودخل حبة الرقص كي يعانق
محبوبه ، ووسط الزغاريد الفلسطينية قلته القاذفات
الإسرائيلية .

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف

يردني بلذته الأولى

ويدخل

حبة الرقص حصانا

من حلس وكرفل

وعلى جبل الزغاريد يلاقي فاطمة

وتلني لها

كل أشجار المنافق

ومتأدب الحداثة الناعمة ...

.....

وعلى حلق الزغاريد نجي الطائرات

طائرات .. طائرات

تخطف العاشق من حسن الفراشة

ومتأدب الحداثة

وتلني الفتيات :

قد تروجت

تروجت جميع الفتيات

باعتد (٣١)

والزواج الناس على هذه الطريقة هو الحزن الحزباً للأحياء
نفسه ، وهو الموت في الساحة ، الذي يسميه درويش - في
قصيدته «يوميات جرح فلسطيني» - عرساً وحياة :

عيش النعمة للعبد

فلن نبكي سوى من فرح

ولنم الموت في الساحة

عرساً ... وحياة (٣٢)

ويستخذ هذا العرس النوى أبداً أخرى شمولية فيقتل من
الفرد إلى الجماعة ثم إلى الوطن ، رمز هذه الجماعة ، وبذا يصبح
العرس عرس فلسطين ، وتقدم لنا قصيدة «طوبى لشيء لم
يصل» لدرويش عرساً فلسطينياً لا يصل فيه الأحباب إلى
أحبابهم إلا شهيداً :

هذا هو العرس الذي لايتي

في ساحة لايتي

في ليله لايتي

هذا هو العرس الفلسطيني

لا يصل الحبيب إلى الحبيب

إلا شهيداً أو شريداً (٣٣)

العربية التي تنطس في الدم (٣٤) ، أو الحرايط التي نزت بالدم
المسفوح (٣٥) ، كما يقول شاعران آخران في قصيدتين تحمل كل
منها عنواناً اسم مدينة أنلسية «قرطبة» و«غرناطة» على
التوالي .

ويصل هذا الدم المراق إلى أن يسد منافذ حياتنا كلها حين
تكون الفاجعة جسيمة مثل تلك التي شهدتها مصر في عام
١٩٦٧ وهذا ما يلخصه أمل دنقل ، الشاعر المصري ..

«الدم قبل النوم

نليسه ... رجاء

الدم صار ماما

يراق كل يوم

الدم في الوساند

بلونها الناكين

واللبن الساعين

يبهجه الجرائد» (٣٦)

ويصل تسييس الموضوع بهذه الطريقة إلى أن يضر الدم
الوطن كله كما يقول فايز خضور (٣٧) .

ويتحول الدم الذي نستقبله بالترحاب إلى كره فتك أحمر ،
بل إلى أعراس ، لا شك أنها صدى لعرس الدم اللوركي .

(ب) عرس الدم :

ما من شك في أن الموضوع الذي لقي اهتماماً بالغاً وشاع
استخدامه وكثرت الإشارة إليه في العالم العربي هو موضوع
عرس الدم . ولم تكن مدعاة هذا الاهتمام الموضوع في حد
ذاته ، ولكن لأن الأديباء العرب وأوا فيه تعبيراً عن الحياة
العربية التي يتلوج فيها السرور والأحزان ، والفناء والبكاء ..
الخ . إنه عرس شرقي ساخر كما يقول نزار قباني في مقطوعة
لا تخلو من الطغلات والحنان والاختطاف (٣٨) .

وفي قصيدة «الجسر» لعمود درويش (٣٩) نجد مقطعاً آخر ،
لكنه لا يقدم لنا هذه المرة عرساً تحت طلقات الرصاص
والحنان ، بل يشير إلى مصرع الأعداء قرب النهر ، حيث
كانت المياه تتدفق . وهؤلاء الذين رفضوا الموت بالهوان (وهو
تعبير خاص بالبياني) غيروا لون النهر ، لكن درويش يوظف
الموضوع في خدمة الصراع العربي ضد العدو الإسرائيلي .

ونرى عمود درويش في موضع آخر يعلن أنه قد حانت
ساعة الدم (٤٠) ، بالطريقة نفسها التي ترد على لسان الأم في
مسرحية «عرس الدم» (٤١) ، وتحكي القصيدة نفسها أن المدينة
كانت قد أعدت عرسها ومأمم الشاعر في وقت من (٤٢) .

وتبدو صورة هذه الأعراس الدامية أكثر جلاء في قصيدة له
بنتوان وأعراس ، حيث يحكي الشاعر قصة عرس عميد الذي

وقد اختص الشاعر نزار قباني بيروت بكتابه «يوميات مدينة كان اسمها بيروت»، وحول المذابح والرعب والموت الذي كان يحدث بالمدينة ولا فرار لها منه لأنها عاشته ولا زالت تعيشه يقول نزار:

«تصاوير.. تصاوير.. تصاوير.. لوجوه وأجساد (أولاً يفترض أنه وجوه وأجساد) لا يستطيع الطبيب أن يقرر فيما إذا كانت كتلة اللحم التي يفحصها هي لحم امرأة أم لحم رجل - أم لحم طفل.. أم لحم ضئيل.. أم لحم بقري»^(٧٧).

ومحمله خياله إلى الاعتقاد أن ما يحدث هو ذلك العرس الدامي الذي يصفه لوركا:

«ياراه.. هل هذا هو (عرس الدم) الذي كتب عنه لوركا؟ أم أنه عرسي أنا ودمي أنا؟ أنا العروس التي تلبس للمرة الأولى في تاريخ العرائس لوبا أحمر.. أحمر.. كدم الثيران الإسبانية المذبوحة في حفلة (كوريدا)»^(٧٨).

هذا التصور السطحي لموضوع عرس الدم عند لوركا هو الشائع في إنتاج الأدباء العرب للمعاصرين. وهو لا شك يأتي في إطار التأثر عن طريق التأويل، وليس استهلاك حقيقة الموضوع الذي يعتمد كثيراً عن مثل هذه المفاهيم.

وليست فلسطين وبيروت وحدهما هما اللتان حملتا هذه التأويلات، وإنما تأتي قبلها مدينة بورسعيد المصرية التي تغني بها الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب أثناء العدوان الثلاثي وتحدث عن عرسها الدامي^(٧٩).

وقد تكرر تناول هذا الموضوع في قصائد كثيرة، ويمكن هنا بذكر أسماء الشعراء. فتجيب مرور يتحدث أحياناً عن «العرس الدامي»^(٨٠)، أو «العرس ماتم»^(٨١) في الوقت نفسه. ولدينا مراث للشهداء منها «مراثية الفارس موسى بن بيروت» التي ألّفها عبد الأمير معلّمة^(٨٢)، ثم نجد شاعراً مثل فايز خضور يتحدث عن الضحايا^(٨٣)، ويصور بيان صفدى ذكريات عروس الدم. ويبرز بالعروس إلى مدينة القنيطرة السورية^(٨٤). وبيّنا نذكر خالد أبو خالدة^(٨٥) وأحمد صبري^(٨٦) وجهاد الجبوري^(٨٧) «عرس الدم» دون أدنى لبس، يذكر غيرهم «العرس» فقط، ولكننا نفهم من رموزهم وإشاراتهم المستخلصة في القصيدة أنهم يعنون مسرحية لوركا، ومن هؤلاء: محمد علي شمس الدين^(٨٨) وحمد خميس التي تتحدث عن عريس غجري^(٨٩).

ولعل قصيدة شمس الدين تستحق منا اهتماماً أكثر لأنها مهداة - كما يبيّن ذلك عنوانها - إلى قرى إسبانيا: جارتيا لوركا وبابلونيرودا» وتحمل ذلك العنوان الموحى الذي يبدو مستلهاً من الشاعر الفرنسي: «النجمة البربرية». وحينا يتحدث عن لوركا وغرناطة وعرسها يقول:

«جارسيا، جارسيا

ويبقى دم الشهداء انغام الشاعر في كل مكان، لكنه لا يراه أو يتجاهله، مما يذكرنا بدم أغناثيو سانشيت ميخياس الذي سال جلي الرمال، وكان لوركا يرفض أن يراه، يقول درويش:

دمهم أمامي

يسكن اليوم الجوار

دمهم أمامي

يسكن للدم التي القربت

دمهم أمامي

لا أراه

كانه وظي

أمامي.. لا أراه

كانه طرقات يلا - لا أراه

كانه قرميد حيفا - لا أراه»^(٩٠).

وتدور قصيدة أخرى لشاعر فلسطيني آخر هو جودت فخر الدين حول هذا العرس الفلسطيني، أو هذا المعادل الشعري النضالي في سبيل تحررها. والقصيدة بعنوان «أعوة في المنى»^(٩١).

ويكرس عبد الملّي الودغيري قصيدة كاملة لهذا الموضوع بعنوان «عرس الدم»، حيث يسيطر النغ الدامي على القصيدة كلها، التي يبدو أنها كتبت على أثر اندلاع الحرب الأهلية في لبنان:

«أدعوك في بيروت لحفل الصيد، لعرس الدم

أدعوك في بيروت لحفل الصيد

لعرس فلسطين القاتل، ولشلالات الدم

تروا عرس فلسطين

ها أشجار الدم

تهب غابات الموت، تكبر، تزه

تهب غابات الموت

وتسابق أيدي الأطفال إلى شرف الدم

ها شرف الدم

ها وعدة فلسطين القاسي ينجر بالدم

عطر فلسطين وهالك الدم»^(٩٢).

١٩٧٠ في جان ؛ لأن الشاعر يظهر في ختامها وهو يكي وطنه كله ، وليس شخصا بعينه .

وليست هذه هي القصيدة الوحيدة التي تحمل عنوان مسرحية لوركا ؛ فثمة قصائد أخرى تحمل عنوان «عرس الدم» ، ومنها قصيدة أحمد عفيف مطر ترجع إلى سنة ١٩٦٣ ، يموت في نهايتها الشاعر مع أميرة قاتلا وقتيلا^(٩٣) ، وأخرى لعبد الكريم راضي جعفر تحكي قصة حب ، تصل إلى الاستمذاد للعرس والحفاه ، ولكن العريس لا يصل لأن الجنود السكاري تقبوا وجهه بالرصاص^(٩٤) . وتوفيق زياد ، أحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، يتون مقطعا من قصيدة له : «يوميات عرس الدم»^(٩٥) .

وثمة طريقة جديدة في تناول هذا الموضوع واستيعابه ، هي التي اتبها البياتي في أحد دواوينه الشعرية الجديدة «ملككة السنبلة» ، حيث يحمل الموضوع رموزا صوفية في قصيدته التي تدور حول الصوفى «السهرودي» المسمى «المقتول» ؛ ففي هذه القصيدة يذكر صوفى آخر هو الحلاج ، حيث يقول البياتي :

«فلذا نحر الحلاج وأصبح في تاريخ العشق شهيدا
فأنا لم أبدا عرس دمي حتى الآن»^(٩٦)

(جد) العجسر :

يمثل العجر أحد المحاور الأساسية في شعر لوركا ، وهو موضوع له أصدائه في الشعر العربي . ولا شك أننا نجد أنفسنا إزاء موضوع تشترك فيه الإنسانية كلها ، ولكن ظهوره الدائم للملازم لعناصر أخرى لوركية ، إلى جانب إلهاماته الخاصة عند الشاعر الإسباني ، التي تعطيه مذاقه ومزاجه الأندلسي ، جعلنا نضمته هذا الباب .

ولعل مثالا بسيطا يوضح لنا الأمر ؛ غالبيا في قصيدته «الرحيل إلى مدن العشق»^(٩٧) ؛ تلك التي تصف رحلة العجسرى وعودته إلى الوطن المني^(٩٨) ، يظهر فيها لوركا فيا بعد في نهر الموت مع ناظم حكمت وإلوار... الخ ، وفي تألف إنساني رائع يتحولون إلى أطفال شهداء ، وشعراء عشاق ، وثوار سقطوا مهزومين :

«يتساقط الشعراء والعشاق والثوار في زمن السقوط
ويكسرون»^(٩٩)

ويظهر العجر بعباتهم أكثر من مرة في قصيدتين أخريين من ديوان البياتي . والقصيدة الأولى تحمل عنوان «الأمير والعجسرى» . يقول فيها :

«كالت غربات العجر السعداء
تمشى حاملة مولاتي وأنا خلف «الربات»^(١٠٠) .

هل نحر الغزالات في ساحة الحروب ؟ هل تمنح الطير أعشاشها في الجحيم ؟

داخلا في مخاض الدم الآدمي القرب

وابتعد

أحمد الآن في وردة العين نصلا غفيا - ونم -

إن غرناطة الآن تصحو على عرسها

وقد هزلت نحوها النجمة البربرية»^(١٠١)

والقصة كما نرى تستخدم العناصر المهيبة عند لوركا : الدم ، النصل الحفيف ، غرناطة ، النجمة البربرية ، وأخيرا العرس اللوركي الشهير ، فهي في قسمها الأول تكريم للشاعر الإسباني ، كما أنها في القسم الثاني تدور حول الشاعر التشيلي بابلو نيرودا ، وينقل شمس الدين منه أبياتا باللغة الإسبانية .

لكن ذكر لوركا وعرس الدم يتخذ صورا أخرى ، فها هو حسين جليل يقدمه لنا ميتا وسط عناصره الخاصة به : غرناطة ، القمر ، العرس :

«قتيل مجهول

يسأل غرناطة

عن لمر

غنى مذبحها ،

في عرس الدم

للحرية

لحن الموت»^(١٠٢)

أما أحمد الطرييق أحمد فيصفه لنا وهو يكي حظ الأحفاد (والأحفاد هنا هم العرب بطبيعة الحال) ، ويلبس ثياب العجر القانية ، كي يرى العجر الذين يرى الشاعر أنهم أبناء عمومته :

«ولوركا في غرناطة يكي حظ الأحفاد .

يلبس لوب العجر القاني ، في عرس الدم

يرى أبناء الم»^(١٠٣)

وقد يشغل ذكر لوركا ومسرحيته قصيدة كاملة مثل قصيدة عمر صبري كمتو ، التي تحمل عنوان «عرس الدم» وتلور حول الشهيد عمر مسعد . وتكرر الإشارات إلى عرس الدم في هذه القصيدة التي تبدأ بالأجراس التي تفرق في الساحات من أجل لوركا ، والأمطار التي تهطل ، والقدر الذي غاب في غرناطة ساعة العجر وتدم على ذلك . ويقب الإشارة إلى موت لوركا استخدام «عرس الدم» بصفة مستمرة ، جعلت الدم يغمر الأرض كلها .

ولا يخفى علينا أن الشاعر يتخذ من لوركا وموته ومسرحيته قناعا يخفي وراءه الشهيد الذي يريته ، ولكنه سيظهر شيئا فشيئا . ويبدو لنا أن القصيدة تعرض بعض جوانب مذبحة

ويقول في قصيدته الثانية التي تحمل عنوان «سيدة الأحمار السبعة» :

«سيدة الأحمار السبعة في دملها ترحل .

تستفرج بالوقت نهار الأسطورة - تحمل

بالنجم القطبي - وفي ذاكرة الزمن الموهل

في عربات الفجر الساعين وراء المطر»^(١١٠)

وفي قصيدة «السمفونية الفجرية» يظهر الفجر مصحوبا بمتناسر لوركيوية غرناتالية : قصر الحمراء والخناجر والزنايق والنجوم والليل المقتول :

«كان المني الفجرى يرشق العلداء بالوردة ،

والعلداء مثل ريشة تدور حول نفسها ،

محاول اللعالي بالليل الذي كان على مشارف

«الحمراء»

مقلولا تغطي صدره الخناجر - الزنايق - النجوم»^(١١١)

وفي المقطع الثاني من القصيدة ترى عربات الفجر تمر في الشارع المحاصر المسكون بالأشباح ، بينما يسمح الفجرى سكينة بالمتدليل ، بعد أن توقفت الغناء ، ووقع الطائر في الكين :

«توقفت هجرة أحوال المني ،

وقع الطائر في الكين ،

موت عربات الفجر ، الليلة ، في وحول هذا

الشارع المحاصر ، للمسكون بالأشباح .

كان الفجرى يسمح السكنى بالمتدليل ثم

يعبر الشارع محمورا مع الأشباح في القهى

يخفي عائلها لنفسه»^(١١٢)

ويشيع ذكر الفجر في شعرنا المعاصر^(١١٣) ، وحدهم أو مصحوبين بمتناسر أخرى مثل الجواد أو الفرس ، والقمر . ومع ذلك فإن منظم هذه الأشعار لا تكشف عن تأثر حقيق بلوركا . حينما نتحدث عن المتناسر الأخرى التي تكون عالم الفجر عند لوركا ، فإننا لا نستطيع أن نغضى في الحديث دون أن نبرز هؤلاء الفجر اللوركيون حقا ، فالشاعر الإسباني عبد العزيز المقالع ، حينما يتحدث في مقدمة ديوانه عن الكآبة والحزن ، اللذين يمان الشعر العربي الحديث - في رأيه - يذكر «عجريات لوركا» ضمن أمثلة أخرى يصحبه^(١١٤) .

ويتحدث في موضع آخر من ديوانه في قصيدة «تقاسم على قبارة مالك بن الرب» عن مدينة باغا الفلسطينية التي «ينام على صدرها الفجر القادمون مع الليل»^(١١٥) .

ويرد ذكر هذا الديوان الشهير للوركا بصورة أكثر تصرّحا في إحدى «رسائل قاش» للأديبة اللبنانية ناديا ظافر شعبان : «تتمك حافية إلى النور ، صوتك الغريب الساحر

أيقظني ، همه الدافئ أحلى وأروع من أغاني الفجر ، من قصيدة البحر ، من أناشيد الجبل وأهازيج الوادي»^(١١٦) .

ومن المعروف أنه قد شاع اقتران لوركا خطأ بالفجر ، بل وصله البعض برباط أسرى بهم وتحدث عن أمه الفجرية^(١١٧) . ومع أننا نأخذ هذا الكلام مأخذنا استعاريا ، لكننا لا نستطيع أن ننفي تلك الظلال والإشعاعات الدالة على التفكير العرفي لزام هذا الموضوع . وها هو شاعر آخر هو أحمد صبري يبرز لنا كيف يتدرد الفجر لوفاته - ولا شك أن في ذلك أصداها لما شاع عن دور الفجر في تكفينه ودفنه بعد مصرعه :

«النور لم يحف

النور يسقى (هكذا) النحاس

في محاجر الفجر

لهورق الفجر

هيجان

في قرى الجيعان»^(١١٨) .

وثمة شعراء آخرون يقلدون لوركا في رومانياته أو حكاياته الفجرية في قصائد تخصص للفجر^(١١٩) وحدهم ، أو للفجر في إطارهم الغرناتالي^(١٢٠) .

ويظل هذا الولع الفجرى يكبر ويكبر عند الشعراء العرب حتى يتجسد في ديوان جديد للأغاني الفجرية مقلدا ديوان لوركا الشهير .

(د) «ديوان الأغاني الفجرية» :

انطلاقا من النظرة الشائعة لدى كثير من المثقفين العرب عن ثورية لوركا ، وعن ذلك العالم البدائي المليء بالسحر والطفولة وصفته البراقة التي تخلع على الشاعر وأدبه ، صفة الفجرية ، يقرر الشاعر العراقي حميد سميد أن يؤلف «ديوان أغاني فخرية»^(١٢١) . ولا يضم الديوان عناصر لوركيوية وحسب ، وإنما تنشر لزامه أن الشاعر العراقي قد عرّب الموضوع، مما جعلنا نظن أحيانا أنه ليس به من الفجرية سوى العنوان . لكن عبير الشاعر الغرناتالي يتضح فيه من بدايته حتى نهايته .

ويفتح الشاعر ديوانه الذي كتب قصائده أثناء وجوده في إسبانيا عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٤ إهداء «إلى فيديريكو جارتيا لوركا» .

وفي هذا الديوان يحاول حميد سميد - في إطار التجارب الجديدة التي يغرضها الشعراء العرب في السنوات الأخيرة لكي يسامحوا في إثراء الشعر العربي - أن يقوم - عن طريق تجربة جديدة وثيقة متفرقة في نظره - بإعادة صياغة الصورة العامة للعالم من خلال التجربة الإسبانية المعيشة .

وتنتهي الضئيلة المقترحة للملحة الفجرية معربة عن فكرة هذا الفردوس الذي تطمح إلى تحقيقه وهو الوطن العربي^(١٢٢) .

مات لم يترك أحد في الشوارع
ما حفرها قبره بالأسماء» (١١٨).

لكن جارتيا لوركا لا يظهر وحده في القصيدة ، وإنما يظهر
شعره أيضا في هذا البناء الجديد ، إلى جانب تلك البواحي
الخاصة به ، في قصيدة «تفاصيل في صورة السيد» يظهر هذا
العصر الموحى الذي يصور لنا الشاعر الإسباني منطيا بصورة
فرسه يتم مستديلا منزل محبوبة بها ويرأتها وصندوق زينتها وهو
اليدل المذكور في ذلك الرومانس اللوركي الملقب الذي اجتهدنا
في ترجمة عنوانه المثير حقا بـ «حكاية تسرى في الكرى» :

«المهرة .. يستبدل جارتيا لوركا بيت حبيبه :

مرآة حبيبه

صندوق الزينة

يا امرأة المرح ...

المهرة في الفلوات بطاردها الصيادون المحترفون

سقط الصيادون المحترفون .. المهرة في الفلوات

إذ تسكن قلبي ..

أستبدل بيتك والمرآة وصندوق الزينة

بالسكاكة القلب .. المهرة» (١١٩).

هذا النم المسرف في الاتحاد وتلاشي شخصية الشاعر
العراق وشعره في الشاعر الإسباني يشبه الحب والاتحاد الصوفي
الذي يجعل المتصوف يفتي في شخصية المحبوب . لكن ينبغي ألا
نخدعنا هذه المظاهر ، فسييس الموضوع في بيتي شعر وحاشية
وضعت للمخرج .

أما البيتان فما اللذان يتجان الأبيات التي ذكرناها منذ
قليل :

«يا امرأة المرح الموقوفة في أسواق العملات الصعبة
في دائرة الأرباح» (١٢٠).

أما الحاشية فنقول :

«تقف السيدة في الوسط .. حيث يقسم المسرح إلى
قسمين .. في الواجهة عملات ، عملاء ، وجهاه ، وصنف
أنيقة .

في القسم الخلفي من المسرح .. قراء ، نادق ، وكتاب الثورة
القادمة» (١٢١).

وإذا عدنا إلى القصيدة التي يفتتح بها الشاعر ديوانه فلننا
نلتقي بشخصية متشردة ، شخصية لوركية حكم عليها
بالإعدام . إنها «ماريا التي لاتصحب» (١٢٢) . ويؤكد الشاعر ذلك
في تنبيل شعرى له يقول :

«حكمت محكمة غير عسكرية بموت غير مؤبد على
ماريا التي لاتصحب ، وقال الحاكم العادل عند صدور
الحكم :

وهناك قصيدة أخرى كتبها «في ساحة التحرير» ولا شك أنه
يفسد «ميدان التحرير» بالقاهرة . والساحة هنا تختلف عن
ساحات لوركا الصغيرة ، ولكنها أكثر الساحات ملامسة
وانطلاقا من التصور العربي للوركا الناضل . وفي هذه الساحة
تظهر الوردية والخلقة والمآرة وعامل البناء والبيئة الجميلة .
والشاعر الذي يفتي ويكتب للأطفال والجنود والفجر ، إنها
قصيدة بدعية بمجدها الطل مثل ساحة التحرير (١٢٣) . والشاعر
وهو بصدد تحقيق هذه المهمة - التي تهدف إلى تحرير الجميع
وفهم شجر لوركا بالطبع - يصادفه الحراس اللصوص الذين
يمرسون ليل المدينة ووجعها القديم» (١٢٤).

هؤلاء الحراس اللصوص في ساحة التحرير يحصر ، هم
الحرس نفسه ، الذين يظهرون مسلحين في شوارع غرناطة .
ويسأل الشاعر المدينة عن إنسان ، ربما كان لوركا نفسه :

«هل دامه الحراس ؟

في الشارع طير أسود

وفي الحديقة الجاورة

نافورة وكفتان

.....

في باحة القتلى .. كان الحرس للدججون بالسلاح
رلاها إلى جزيرة التحاس» (١٢٥).

وفي قصيدة «الموت على حافة الموت» (١٢٦) ، التي كتبها في موت
غسان كنفاني ، نرى الجنود يمحطون بالساحة والنجوى يتردد .
ينبأ بفطن الحرس الملكي لكل هذا فيقتل أحلامه . وتخرج
القدس ومدريد ، وعليتا أن تقول أيضا : كنفاني ولوركا ،
الذين لم يتركها أحد ، ولم يفر قبر أى منها بحد السيف :

«إنها الآن تتجه .. وهو يتجه

الجنود يمحطون بالساحة .. انتفض العجوى ،

وظلت ترابله

ربما يقظون عليه الطريق

عازدته سجاهاه .. عاد يمارس أحلامه

فأفس به الحرس الملكي ، فضاء وصيها

تقطع القدس لصلبا في شوارع مدريد .. جرى ..

يجرح تلقى التوافد

مدريد تطلق أبوابها في العشيات

فالحرف يشرب كأس التبدل المثل

وتشرب مدريد من دم أطفالها

منذ أن هبطت غلاف الصاعير منها ..

زطن أعشاشها

إنها الآن تتجه

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى يراقى على جوانبه الدم

الأسباب الموجبة :

(أ) ما رواه مثيرة للشغب .

(ب) ما رواه حلمت بتضير حياة أهلها العجزة (١٣٣)

وتحس نرى في هذه القصيدة حالة شبيهة بقصيدة لوركا «رومانث القمر» .. القمر» التي حكم فيها على الطفل بالموت .
وحينما ماتت ماتت معه أحلام العجزة . ويظهر نفس طفل الرومانث المذكور هو والقمر في قصيدة «ماريا التي لاتعجب» (١٣٤) ، وفي قصيدة مثل هذه لابد أن تتكرر عناصر أخرى مثل الدم والفتارة والعجز ... الخ (١٣٥) .

وفي قصيدة مباشرة نجد عناصر متاخرًا لآخر عند لوركا ، يتمثل في تلك الجارة عند حميد سعيد التي تشبه «المتروجة غير الوفية» عند لوركا :

«بيت جاورنا موصد

هجرت زوجها ، عاشرت رجلا تشبه» (١٣٦)

ويمكننا القول بصفة عامة : إن للعجز وجودا في كل الديوان بحيث ترى العجز المطرود المنى ، الذي يمين إلى الوطن (١٣٧) ، وحيث صوت الهبوبة وشعرها عجزيان مبلبلان (١٣٨) ، وحيث «الساحة العتيقة الكبرى» هي الهبوبة العجزية (١٣٩)

ولقد راح حميد سعيد - يوحى أو دون وحي - يقنن خطي لوركا ، محاولا أن يصنع موشحة أندلسية ، عادها الأغاني الشعبية العراقية ، مستخدما القمر وغرناطة (١٤٠) .

(هـ) القمر :

يظهر القمر - ذلك الكوكب المشحون بالأفكار والإحساس المأساوي العظيم عند لوركا - في شعر الشعراء العرب مرافقا الشاعر الإسباني :

«وترحل

حلف لوركا ، حلف نيروفا

وتضرب في طواحين الهواء

وحلف الأتجار ترحل» (١٤١) .

وكذلك في القصيدة التي ذكرناها كثيرا للبياتي «إلى إيرنست هيمنجواي» يظهر لوركا يصحبه رفيقا المفضلان : القمر والعجز :

«الموت حثث الألف

لوركا قال لي

وقال لي القمر

شجيني

ضجك الوتر

موتك العجز

رحلت والريح في طريقنا ،

وارتحل العجز

وأحرق عيامهم

وأحرق الزهر

أظنه يترف عنا الدم» (١٤٢) .

هذه الأغنية الدائمة هي الألم اللوركي ، بل هي القمر الضائع والعجز الراحلون .

هذان هما العنصران اللذان حكم عليهما بأن يصاحبا الشاعر ويعطيناه هويته ، حينما كانا يظهران عند السباب (١٤٣) والمقالع (١٤٤) .

ويظهر القمر مصحوبا بعنصر آخر حاسم قاطع ، يظل معه في أكثر اللحظات «حدة» في «عرس الدم» . هذا العنصر هو الحنجر والسكين الذي يصحب القمر في شعر درويش (١٤٥) ، وييان صفدي (١٤٦) ، وعمر صبري كمتو (١٤٧) .

لكن القمر «مقطوع الأطراف» في شعر أدونيس ، هو الذي يقود إلى اللذة والخطيئة ، مثلما حدث في «عرس الدم» في مشهد فرار العاشقين . ويتلخص دور القمر في إعداد المسرح الطبيعي لما كى يصلا إلى تحقيق اللذة ويصلا كذلك إلى قدرها الأخير (١٤٨) . والقمر عند أدونيس «وحذى يقود عربة الشهوة» (١٤٩) . ويقول في نفس آخر :

«تخرج أمي إلى الهواء

لدهو القمر أو ما يشبه القمر

وتنام معه في فراش واحد» (١٥٠) .

وربما كان لموضوع القمر والطفولة كما يمر عنه «رومانث القمر ، القمر» أصداؤه في شعر درويش :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالمساء

من يومها

لا تحب القمر

ولا الدمى

كلما

جاء الماء ، صرخت كلها :

أنا قتلت القمر» (١٥١) .

وثمة طفل آخر شديد الشبه بذلك الطفل ، الذي طالما تمتع «يرما» بأغانيه وعالمه الملائكي ، نراه في قصيدة لمحمد عفيف مطر (١٥٢) ، الذي يحكي قصة حبل تحمل فوق رأسها جرتها الفخارية ، وتحضي مغنية للطفل المنتظر حتى لا يلبقه الموت .

(و) الخناجر والملي :

ولكي تكتمل لوحة النجر والقمر تضامف عناصر أساسية أخرى ، وأهم هذه العناصر وأبرزها السكاكين والملي والخناجر .. فالنجر المهورون الهائسون الذين لا أمل لهم ، والقمر الذي يقود إلى الشهرة ، أو القمر - الموت ، يحتاجون إلى أداة للقتل . والبياني يشرك كل هذه العناصر في قصيدة واحدة :

وتشعل من ملويد

في بيرتا

خناجر العجر (١٩٤)

والخناجر عند البياني تظهر غالبا في أبدي العجر : «خناجر النجر / تلعب في الكهوف في ظاهي» الشجر / تفرز في أصابع القمر» (١٩٤) بهذه الطريقة اللوركية ، وطبيعي أن يكون القتل غيلة ، إنه «الميت في ليل الخناجر» (١٩٤) . ويتحول الليل نفسه إلى حقل زرعت فيه الخناجر والكلاب (١٩٤) .

ألا يكون هذا صدى لذلك الأق : «وأف من الكلاب ينبع بعيدا بعيدا عن التهر» في قصيدة «المزوجة غير الوفاء» (١٩٤) .

وعلى الرغم من أن الدور الذي تلعبه السكين في أدب المقاومة الفلسطينية مختلف ، فإنه لا ينبغي عنه الإشارات الأنثوسية واللوركية ، فسميح القاسم يستخدم الخناجر بعد ذكر غرناطة وغارز القيتار الذي يبيى من أجلها ، وهي أصداء لوركية سوف تفصلها فيما بعد (١٩٤) . أما درويش فيذكر الخناجر إلى جانب خضرة الليمون والريح والدم الشقي (١٩٤) ، وفي موضع آخر يذكره مع الزنايق (١٩٤) . لكن تلك السكاكين العشرة التي كانت تمزق قطعة الحرير عند لوركا تتحول عند درويش إلى «عشرون سكيئا على رقبتي» (١٩٤) .

فالسكين والجرح والخناجر والضحايا تبيى مشهد الموت ، أو هي مقدمة له (١٩٤) . ولكن الموت هو هذا الثلاثي المكون من : السكين والقمر والموت ، الذي يعيد إلى الأذهان ذلك المشهد الذي تدور أحداثه في الغابة ، وينتهي بموت فارس الحب في مسرحية : «عرس الدم» . يقول درويش :

«حين قالت إن في الغابة أسروا

وسكينا على صدر القمر

ودم الليل مهلورا على ذاك الحجر» (١٩٤)

ومع السكين والقمر يشترك عنصر آخر جديد : رجل البوليس الجلاد (١٩٤) . وفي مؤلفات درويش تكثر الصور الخفيفة ، وتعتمد استخدامات السكين والخناجر (١٩٤) . والسبب جلي الواضح، وهو أن شاعر المقاومة يعيش حربا مستمرة ونضالا لا ينقطع .

لكن درويش ليس المتخصص الوحيد في استخدام

والأغاني شبيهة بتلك التي تغنيها «يرما» وبخاصة حينما تقول :

«طفل يتقلب في أحشائي

ينتظر سواك اللين الحلي» (١٩٤)

ويتخذ القمر ألوانا جديدة ، فيمكن أن يبدو أحمر مثلما نراه في قصيدة لمفني مطر (١٩٤) ، أو أخضر في قصيدة أخرى له (١٩٤) ، يشع فيها هذا اللون كما يذكركنا بالرومانس اللوركي الشهير : «حكاية تسري في الكرى» .

ويظهر القمر الأخضر أيضا عند البياني في قصيدته «المغني والقمر» (١٩٤) ، حيث نرى الخناجر في قلب المغني والقمر الأخضر في عينيه . إنه قر يضيئ وراء شرفات الليل وراء الأشياء ، بينما يموت في هدوء . أليكون ذلك صدى أو انعكاسا لموت النجرية التي كانت تهتر فوق وجه الحب في رومانس «حكاية تسري في الكرى» ؟ وهذا القمر الأخضر يطلع في أماكن أخرى من شعر البياني (١٩٤) .

لكن هذا القمر يغير لونه حينما يكون متصلا بالجريمة والحياة ، إنه القمر الأسود ذو الأبعاد اللوركية أيضا . ففي قصيدة «الموت في منتصف النهار» هو «قر أسود في نافذة السجن ، وليل» (١٩٤) و :

«قر أسود

آثار الجريمة .

وعلى الجدران ليل» (١٩٤)

إن الشاعر يتحدث عن الزعم الوطني الجزائري العربي بن مهيدي الذي مات في زنتاته على يد الفرنسيين . وإلى الفترة نفسها ترجع قصيدة «الألمة والملي» حيث نلمح فارسا كخوفيا يمتطي القمر الأسود ، كما لو كان مهرا ، وعلى في صحراء الغناء ينظم شعرا من آلام الفقراء (١٩٤) ، لكن قر الحياة يظهر في قصيدته إلى ناظم حكمت :

«كان قر الحياة الأسود في أساور النساء والأقراط

والحانات والأسواق والمراكب البيضاء في

السمرة» (١٩٤) .

والقمر عند البعض غي يجب النضال ضده (١٩٤) . وهو عند درويش معادل للموت . إنه قر غي مصلوب فوق الأحجار (١٩٤) ، لقد قتله الشاعر بعد أن تبين له أنه قر الحياة (١٩٤) . وهذا القمر الذي كان يبدو من قبل باردا حزينا (١٩٤) ، يتحطم مثل المرايا (١٩٤) ، لكن الوداع الوقور للقمر هو تركه ينام مثلا بفعل البياني بما يشبه السحر :

«وضع القمر

جبينه الشاحب فوق حجر ونام

وارجف الشارع والصباح والظلام» (١٩٤) .

ولكن هذه الأبيات لا تأتي وحدها ، وإنما تتبعها أبيات أكثر دلالة على الشاعر الغرناطي ، في إشارة مباشرة إلى مصرعه وهزيمة الفكر السياسي الذي يمثل ، على عكس ما يحدث في عمان التي يؤمن الشاعر بحتمية انتصارها :

« نذكر يوم مات الشاعر الحزين في غرناطة
ولم يمت هنا
لأن في عمان
تنصر الملبشيا » (١٨١) .

ولا ينسى الشاعر أن يضع إشارة هامشية عن موت «الشاعر الحزين في غرناطة» تقول .

«إشارة لمصرع الشاعر لوركا على يد الفاشيست» (١٨٢) .
لكن الثوري «اليت في ليل الحناجر» - الذي تحدثنا عنه من قبل - يرد عند البياتي «مصحوبا بجواد الصبح الذي سوف يوقظه» (١٨٣) .

وهذا الجواد الذي تحول - عند المقلع - إلى «مهرة الضجر» ، يمثل الأمل في مستقبل صنماء الجديدة (١٨٤) . إنها أيضا تلك الفرس البيضاء عند عبد الأمير معة التي ترد إلى جانب المسلسل والرمح والدموع والأندلس الجديدة (١٨٥) . ومع ذلك فحينما يحب الفارس وفرسه بقر الاثنان الانفصال ، لكننا نسمع ركض الفرس فوق صخرة الزمن (١٨٦) ، وعندئذ يدخل الياش إلى قلب الفارس الذي لم يعد عنده وقت للشر أو الحرب ، إنما هو وقت الموت .

«مت ، انتهى جسدي
أصبح الوقت للموت
لا وقت للشر
لا وقت للحرب .
فلتركن مهره الفجر
مدى الخطى
أبها السيف ثم
أبها الشعر ثم
واسترح يا جواد» (١٨٧) .

إن هذا الياش قد غمر قلب الفارس ، لأن الفرس تحولت إلى أداة في يد الطغاة ، وتركت سابق عهدا ، وبينما تتقدم نرى فارسها يصل إلى حفرة فيسأله : «إلى أين يا فرسي الجماعة» (١٨٨) . والفرس الجماعة ، والفرس الضالعة ، تديران بتطابق على مسقط رأس لوركا ، غرناطة التي يعد لوركا فارسها الأول ، كما سرى فيما بعد (١٨٩) .

(ح) غرناطة :

من الطبيعي أن تكون مدينة غرناطة مسقط رأس الشاعر

المدى ، فتمة شعراء آخرون يعرفون كيف يستغلونها ، ولكن حول الموضوع نفسه ، مثل أمل دنقل (١٩٠) ، وعبد العزيز المقلع (١٩١) ، وهاجر خضور (١٩٢) ، وقواد الحشن (١٩٣) ، وغيرهم .

(ز) الجواد والفارس والثوري :

لقد جمعنا هنا بين هذه المفاهيم الثلاثة لأنها تمثل توليفة غريبة من صنع الخيال العربي عن لوركا تمتلأ حصانه أو فرسه ، تمسكا بزمام الثورة والنضال المسلح :
«كنت على ظهر جوادى الأخضر الحشب
أصارع الأقزام في ملويدة» (١٩٤) .

هكذا يقول البياتي دون أن يشير إلى لوركا إشارة مباشرة . أما حسين جليل فيعبر عن ذلك بالتصريح باسم الشاعر الإسباني :

«لعل جيفارا الذي يدور في الزمان
يشق صمت القدس .. إذ يرى على التلال
جواد لوركا الأخضر السابح في التلال
تسوطه الكلاب» (١٩٥) .

وما من شك في أن الجواد الأخضر على التلال في هذه الأبيات هو نفسه المذكور في الرومانث اللوركي الشهير «حكاية تسرى في الكرى» ، نحن إذن إزاء استمارة واضحة لأبيات لوركا . ولكن ما بلغت الانتباه حقا في هذه الحالة نفسها ذلك الاتجاه إلى صيغ الموضوع بصيغة سياسية ، فالأبيات ترد في قصيدة سياسية تدور حول حين الشاعر إلى وطنه فلسطين ، وحلمه بالعودة إليه .

هذا الفارس الثوري هو نفسه الذي وأبناه عند البياتي متاضلا حتى الموت ، من شارع لشارع ، بينما يلحق به الأشرار ، يزورون جسده بالحناجر (١٩٦) . إنه الفارس نفسه الذي نراه في قصيدة أخرى مطعونا بالحنجر ، مهاجرا من بلد إلى بلد ، ولكن نصعبه عناصر دالة على لوركا الذي يكشف سره لطائر النقاء والنور والهواء ، وقطرات الماء ، ويروض بموته القدس (١٩٧) .

إنه المتاضل نفسه في قصيدة لحالد أبو خالد ، يواصل فيها احتط نفسه عند البياتي في وصفه ، ولكنه ينقل ذلك إلى النضال في الجبهة :

«نحن هنا ، تحت سطوة المذامع
من عتقني خندق
من شارع لشارع
من حارة لحارة
تكتب بالرواص
تكتب يا حبيبي
أهنية الخلاص» (١٩٨) .

والأراضي العربية . ومن بين الشعراء الشباب الذين طرقتوا الموضوع عند الشبيبي^(١٩٨) ، وآيت وأرهام^(١٩٩) . ثم هناك قصيدة لسمدي يوسف بعنوان « عبور الوادي الكبير »^(٢٠٠) تستلهم الأندلس التاريخ ، ولكنها لا تقف عند هذا الحد ، بل تمكس التاريخ على واقع العرب وحاضرهم وأراضيهم المحتلة . ومع ذلك فإن النفس اللوكرية يظهر في الحوار بين الفارس وسيدته ، فيعد ذلك يتوقف الفارس بجواده إلى جوار نهر الوادي الكبير ، ويسالوه التجار ، يريدون أن يتكروه وشأنه كى يقول وعيون جواده ، لكنه يطلب منهم أن يتكروه وشأنه كى يقول ما يريد ، وأن يكون ما يريد ، وأن يموت أو يعيش مثل النجم ، لأن غرناطة الحب وحدها عارية تنتظر من يمسح وحده^(٢٠١) .

أما غرناطة لوركا فلها دائما تقترن به تصريحاً أو تلميحاً :

« وصاح في غرناطة

معلم الصبيان

لوركا يموت .. مات . »^(٢٠٢)

وفي قصائد أخرى نرى لوركا يمثل هوية غرناطة وكونيتها^(٢٠٣) :

« غرناطة المساء أمزوجة محبوبة مكلمة

على شاطئ هالك سلم »^(٢٠٤) .

٤ - الخيال والتصور :

سوف نعرض هنا سلسلة من الصور والتعبيرات اللوكرية الأصلية ، التي استخدمها الشعراء العرب بطريقة أو بأخرى . ولكن ليس لنا أن نقطع بأنها جميعاً صور مستمدة من لوركا ، للأسباب والعوامل التي أشرنا إليها كثيراً ، وقد يكون بعضها راجعاً إلى تشابه الظروف ، أو التجربة المعيشية ، أو مجرد الصدفة والانساق ، وغير ذلك . ولكن ما نتاوله هنا بالتحديد يجمع فيه العنصر الإبداعي الذي اقتضته الظروف ، والاستمارة التي فرضتها الظروف المشابهة التي عاشتها إسبانيا لوركا ، والتي يعيشها شعراؤنا العرب المعاصرون .

وهنا هي شهادة واحد منهم تتفق مع ما قلناه . فحينما سألتا البياقي عن بعض الصور الشائعة في شعره التي نظن أنها للشاعر الإسباني ، قال :

« ظهر الحرس الأسود في شحري مع ظهور الحرس الأسود في العالم العربي على مسرح الواقع ، ولهذا فإن ظهوره في شحري لم يكن استمارة من لوركا بالذات . وحتى إذا كانت استمارة ، فهي استمارة ضرورية جاءت في حينها ، لأن الظروف التي سادت إسبانيا منذ بداية الثلاثينيات تشبه ظروف العالم العربي ، وإن اختلفت في التفاصيل . واستخدماني هذه الكلمة كان استخداماً رمزياً . أما القمر الأسود وغيرها من الألوان وما أشبه

الإسباني موضوعاً تكتب فيه القصائد ، وتكثر الإشارة إليه في الشعر العربي^(٢٠٥) . ولعل ذلك راجع إلى أمرين :

أما الأول فذلك لماضي المرنى الحريق ، وأما الثاني - وهو ما يهتما هنا - فافتقارها باسم شاعرها ، ولكن دون فقدان ذلك الحيط الرفيع الذي يصل الماضي بالحاضر ، والتاريخ بالحظة المعيشية .

في قصيدة حديثة نسبياً لمحمد الأسعد عن « لوركا » يرد ذكر غرناطة في اختصارها :

« أنت تعرف غرناطة العربية

في الهدوء العميق

وفي السبع منذ قرون »^(٢٠٦)

أما المقال فيقرن لوركا بغرناطة ، فهو طارسها الأول الذي ذهب بمطبخها صوب الشوق ، وأما برقي الثورة^(٢٠٧) . وفي آخر القصيدة يتوجه الشاعر إلى غرناطة :

« غرناطة

باصيدة الأحزان

وألم الشهداء الموحدين »^(٢٠٨)

وتظهر غرناطة المناضلة هذه ورمز الصراع من أجل الحياة في قصيدة أخرى لمجد العزيز المقالح « الشمس لا تمر بغرناطة » . لكن لوركا لا يظهر في هذه القصيدة ، وإنما يظهر نفسه الشعري ، فرسه المجاعة أو الضائعة . ومن منظور اجتماعي تتخذ المدينة بعداً أيديولوجياً ، وتصور مكاناً يؤمه القرويون الجياح ، وفيه تحدث الثورة ضد الأغنياء ، فالشوق إلى الفرس الضائعة ، فرس الفجر التي يمكن أن تكون غرناطة نفسها ، يبحث الشاعر عنها إلى أن يجدها في الظلام ميتة خلف حائط الليل :

« من يبكي في الظلمة ؟

من يتحسس جنبها خلف جدار الليل ؟

غرناطة لا شمس لها .. مظلمة كل تقاديل الليل

فنى يلعب في الأفق الغم ؟

يتحلى ، يتحول شمساً ، قمرًا ؟

كل الأفكار احتزقت في الرحلة

الدرب رماد

فانطلق بأمهزتا ، انطلق ،

يوشك أن يدهتما ليل الليل الآخر

يسلمتنا السجن إلى السجن »^(٢٠٩)

ويشارك المقالح في صور غرناطة الميتة شاعر آخر هو حميد سعيد ، الذي يقدم لنا قصيدته « للجزر الثلاث » صوراً عن غرناطة التي « يحملها الفرس على فيل أعمى »^(٢١٠) .

وكثيراً ما يستلهم الشعراء العرب غرناطة العربية بماضيتها المجيد ، وفقدانها الذي يمثل معادلاً لفقدان كثير من المدن

فترات إنساني مشترك، نجده حتى في الآداب السومرية والبابلية والمصرية القديمة؛ أي أن استخدام الألوان مستمد من عناصر البيئة ومن عناصر التصور الباطن للأشياء. وهذا تراث مشترك لكثير من الشعوب، وبخاصة لشعوب البحر الأبيض المتوسط، والحضارات التي تحت وطهرت بالقرب منه. أما استخدام بعض الكلمات، مثل الخيانة، واللون الجريح، ومديرد، والفجر، والكهوف، فهي محاولة لتصوير الجو اللوركي، أي استيعابه منه، مثل استحضار الصورة في ذهن القارئ. أما نهر الموت، والنهر الذي لا يعود للمنع، فن صلب الآداب السامية، أي أن الآداب الأوروبية نفسها أخذت هذه المادة من الآداب الشرقية وآداب الشرق الأوسط^(٢٠٧).

١ - الألداء المقطوعة:

سبق أن أشرنا إلى هذه الصورة في باب «التضمين داخل النص» الذي يحمل إشارة هامشية تؤكد المصدر الذي نقلت عنه. وقد ذكرنا في هذا الصدد بيتين لحالد أبو خالدة^(٢٠٨).

وتتخذ هذه الصورة بعدا آخر عند بلر شاكر السياب^(٢٠٩)، بعد أن هجر الحزب الشيوعي، ففي تحمل أيدولوجية معينة:

«لأنها ليست شيوعية

يقطع نهذاها

تسمل عينها

تصب صلبا فوق زيتونة

تهزها الريح الجنوبية.»^(٢١٠)

وما أشد وقع هذه الكلمات التي تمزج من الظروف التي عاشها العراق والسياب. ولعلها تذكرنا بالظروف التي عاشها إسبانيا ولوركا، وراح هو ضحيتها.

لكن هذه الظروف لم تتغير كثيرا عند البياتي بعد ذلك؛ فالصورة عنده صفة للمدن التي يعيش فيها البياتي، ويصفها بهذه الطريقة:

«سوف أناديك من المداخن المسية - المصنوعة -

الفائدة المذاكرة - النسبة - المقطوعة الألداء»^(٢١١)

لكن هذه المدن تحدد أكثر في قصيدة أخرى للبياتي، هي «الزلازل»، تضم عناصر كثيرة مثل: الشاعر الأندلسي، وحقائق قصر الحمراء، وعائشة، بل إنها تتصل بجارثيا ولوركا ونهر الوادي الكبير. ويرد أول ذكر لهذه الصورة في قصيدة الجمع «المدن»:

«يطير حاملا قيثارة فوق جبال النوم

فوق المدن المفتوحة، المقطوعة الألداء، حيث

القمم الولى في عيون قارعى طيول الملك الأخير

في «قرطبة» يغيب في البحر،

أراك لتدخلين ملجأ الأيتام

تحملين عصفورا ووردتين من حدائق الحمراء،

.....

حيث الشاعر الأندلسي في سجون العالم الجديد في زنزلة الخليفة الأخير في «قرطبة» يموت.»^(٢١٢)

وفي الجزء الأخير من القصيدة يمدد الشاعر لنا هذه المدينة المقطوعة الألداء. إنها قرطبة:

«قال رأيت الملك الأخير في «قرطبة» كان

يسف الحشيب المكسور فوق عرشه متكئا

مكتبيا، يهتز مثل ريشة في الريح،

كان حوله السيف والشاعر والنجم الحمى

في بلورة عملا، يقول: مولاى

أرى محابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة

المقطوعة الألداء.»^(٢١٣)

إن ظهور هذه الصورة بين عناصر لوركية كثيرة، ومنها ذكر لوركا نفسه، يزيد من إمكان حدوث مثل هذا التأثير.

٢ - الجناح المكسور والحطاب الذى يقطع الشجرة:

تضم الأبيات التي سندكرها للبياتي تعبيرات واستخدامات لوركية كثيرة، مثل الريح التي تكسر الجناح، ونهر الموت، والدم المراق. لكن الصورة التي نقتع عندها هي صورة «الحطاب الذى يقطع الشجرة»، كما يرد في إحدى قصائد لوركا.

لنر الآن ما يقوله البياتي في قصيدته التي تحمل عنوان «الموت في غرناطة»^(٢١٤). وهو عنوان له مغزاه في هذا المقام، بل إن القصيدة تكاد تخصص للوركا؛ فبعد أن تحدث الشاعر عن موت لوركا ذكر هذه الأبيات:

«آه جناحي كسرته الريح

من قاع نهر الموت، يا ملايكي، أصبح

جفت جنوري، قطع الحطاب

رأسى، وما استجاب

لهذه الصلاة.»^(٢١٥)

ألا نرى في الجزء الخاص بالحطاب صدى «لأغنية شجرة البرتقال الجافة»؟

«يا حطاب

القطع ظلي

إني أتعذب

حورنى من رؤية نفسى دون الأخرى»^(٢١٦)

أما فكرة الحطابين الذين يظهرون في اللوحة الأولى من الفصل الثالث في «عرس الدم» فتجسد في قصيدة «ستائر

القمع المستعبر مثل الحزب ، وكان يعكس أفراح الشعب وأتراسه . وفات يوم غنى أغنية عن حقوق الفقراء ، ومات شهيد إسبانيا السجينة ، ووجدوه إلى جانب الحائط وقطعه إلى جانب القيثارة .

ومن الملاحظ أن هذه القصيدة الطويلة التي كتبت في عام ١٩٦٤ ، وهو العام الذي ازدهرت فيه ترجيات مؤلفات لوزكا في العالم العربي ، مستوحاة من قصيدة «القيثارة» للوزكا ، وبخاصة الرغبة في إسكات القيثارة عندما يطلب «الشاويش» ذلك ، وبهذا تصمت القيثارة إلى الأبد بموت العازف ، مما يعني أن الموت وحده هو القادر على إسكاتنا .

٥ - قرطبة البعيدة الوحيدة :

لقد كانت مدينة قرطبة الأندلسية موضع اهتمام الشعراء العرب ، ولكننا لا نتحدث هنا بوصفها عاصمة الخلافة ، ولكننا نتحدث عن قرطبة لوزكا ، وإن كان الجانبان لا ينفصلان .

وقد ذكرنا من قبل أن لوزكا نفسه استلهم فارسا أندلسيا هو عمر بن حفصون . وأيا كان الأمر فما هي قرطبة البعيدة الوحيدة ، حيث يترصد الموت بالشاعر وينظر إليه من فوق أبراج المدينة . وبعد أن يزول الحرف يعود الشاعر إلى كعبة الميتين العرب ، حاملا مأساته وقدره ، ليحكي إلى قرطبة مأساته هو ، فسميح القاصم شاعر المقاومة الفلسطينية يعود إلى سلطنة حزن الياهمين في الزمن ، ويستريح بين ذراعيها ، ويحكي لها ضياعه في دمشق وبغداد (٣٢٠)

رمز لمجد العرب ؟ نعم ، ولكنها صدى لوروكي لذلك الفارس المبعد عن وطنه إلى الأبد عمر بن حفصون ؟ وهو فارس لا يستطيع الوصول إلى هدفه .

وهناك قصيدة أخرى أكثر إفصاحا عن هذا الفارس ، ينص بها فايز خضوع «آثر الوافدين» (٣٢١) . والقصيدة تشير إشارة صريحة إلى لوزكا ، هذا العابر البطيء بين أحراش قرطبة . ويصفد الشاعر حوارا مع هذا العابر البطيء «للمدينة ذات الجرح المضي والتاريخ» .

٦ - اللون الأخضر :

وما يلتفت النظر هو شيع اللون الأخضر بصورة مفرطة في شعر محمود درويش . إنه الأخضر الليموني الذي يجتمع معه الحناجر والدماء (٣٢٢) في بعض الأحيان ، والدم والسكين في أحيان أخرى (٣٢٣) . وتظهر أيضا خضرة الأرض مع زققة البحر والطيور والقمر والطفولة (٣٢٤) . لكن هذا اللون يتخذ شكلا ملحا في قصيدتين أخريتين لدرويش : أحدهما «وتشيد إلى الأخضر» (٣٢٥) في الرومانس اللوروكي الشهير «حكاية تسرى في الكرى» ، وبالطريقة نفسها التي تتكرر بها «الخامسة مساء» في «بكاية أغاثيو مانشيت ميخيايس» . ولكن اللون الأخضر

أندلسية وغابة فقيرة» لمحمد الماغوط (٣٢٦) ، مما يوحي لنا بجو الحلب في الغابة الذي نراه في «عرس الدم» .

٧ - أناس بلا وجوه :

كان من الممكن أن تعد هذه الصورة من بعض المصادقات لولا ذلك اختراق اللوروكي الذي أحاط بها . ففي قصيدته «مئة أبي الملاء» (٣٢٧) يقدم البياتي جوا إسبانيا لوروكيا يسمح فيه غناء الجناحص ودفات الأجراس على طريقة هيمنجواي في إسبانيا ، «والقيثارة الحرساء مزقة الأوتار» ، ثم الناس بلا وجوه ، بلا مدينة ، بلا قناع . وحين تنتهي هذه العناصر بصرخ الشاعر باسم لوزكا :

«لوزكا ونور العالم الأبيض في الأكلان» (٣٢٨)

وتزد صورة الناس بلا وجوه في قصيدة أخرى ، لكنها ترجع إلى عام ١٩٥٢ (٣٢٩) ، مما يجعلنا نخرجها من دائرة هذه الدراسة ، ولكن هذه الصورة دلالتها الجاشية ، فهي تعني أن للبياتي صورة الخاصة التي راح يطوؤها في قصائده .

٨ - نجيب القيثارة :

أصدقاء قصيدة «القيثارة» للوزكا نجدها في شعر نزار قباني ، وتتمثل في صوت يظهر نجيب القيثارة الذي ذكر في قصيدة لوزكا - يقول نزار في «سوناتا» :

«على صدر قيثارة باكية

تموت ،

وتولد إسبانية» (٣٣٠)

ويكتب سميح القاسم «أغنية أندلسية» (٣٣١) ، بحيث نرى زرياب وعوده ، بينا عازف القيثارة يذكره محمود درويش - في قصيدته «لوزكا» (٣٣٢) - وهو يندق على الباب . ومازف القيثارة العالدة يبيكي وينادي على العائنين : «غرناطة» ، «غرناطة» .

وهذه ظاهرة جديرة بالتأمل ، فسميح القاسم في هذه الحالة يشير فقط إلى الانقباض الذي ورد في قصيدة زميله في الكفاح ، محمود درويش ، حول فكرة عازف القيثارة ، مما يبين لنا طريقة أخرى من طرق التأثر غير المباشر . وهي استلهام الأفكار التي وردت عند درويش حول لوزكا . لكن سميح القاسم يضيف إلى ذلك عنصرا تاريخيا . يمزج الماضي (زرياب والود) بالحاضر (عازف القيثارة) .

ويتطور هذا الموضوع ويتخذ أبعادا أخرى في قصيدة لعبد الرحمن الأنودي (٣٣٣) ، يتحدث فيها عن عازف قيثارة عجوز مات يوم العيد في قرية فقيرة ، يشرب فيها الناس الأمل مع النبيذ .

لقد أحب القيثارة وأضى حياته كلها في الحارات والحانات يعني للأطفال والفقراء والسكارى وعيال المناجم . كانت تعيش معه قطعه التي كانت تنفي أغانيه . أحبه الجميع لأنه كان يعني

وهناك بدل شبيه بهذا يقوم به درويش مع ماريابه أصدقاء
لوروكية لكن في شكل هدايا :

وقالت مريا : سأهديك غرفة نومي

فقلت سأهديك زنزانتي يا مريا

ـ لماذا أحبك ؟

× من أجل طفل يؤجل هجرتنا يا مريا

ـ سأهديك عظام عروسي

× سأهديك قبلي وأمسي . (٣٣٣)

٧ - الحرس الأسود :

سبق أن عرضنا رأى البياني حول «الحرس الأسود» الذى يشيع استخدامه في شعره . أما الآن فسنحاول الوقوف على هذه الصور، ففي قصيدة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٥٩ : «عشرون قصيدة من برلين» يظهر الحرس الأسود محاطا بعناصر لوروكية، كالدم والقمر الذى يظهر مصلويا، وبعد ذلك تأتى بقية العناصر المكونة للصورة الكلية : المصابيح والأزهار، وعربات النوم في القطار، والثار التى تأتى على العالم والأرض الحراب التى تمتلئ بالصليبان والصبار :

«دم... على الأشجار

على جباه الحرس الأسود، والأشجار

على عيون القمر المصلوب في الجدار» (٣٣٤).

ولاشك أن البيض قد يكون محقا إذا ظن لأول وهلة أنها مجرد صدفة وتوافق لا إراديين . لكننا إذا تأملنا قليلا تحققت أنها العناصر نفسها، التى تظهر في القصيدة، التى تكرر ذكرها إلى إيرنست هيمنجواي : يصبحها لوركا الصامت أى الميت، والدم في آتية الورد، ويظهر ليل غرناطة تحت وطأة خوذات الحرس الأسود والحديد، بينا يكيى الأطفال في اليهود :

«لوركا صامت

والدم في آتية الورد

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد

يموت، والأطفال في اليهود

يكون

لوركا صامت وأنت في ملويد

سلاحك الألم» (٣٣٥).

وهذه الأبيات تتناول موت الشاعر الغرناطى، لكنها تستعير منه أبياته في وصف الحرس الأسود في الرومانث الشهير «حكاية الحرس المنفى الإسباني» .

«خيومهم سوتاء

حلماتهم سوتاء

ثم يهاجم من الرصاص

لذلك لا يكون» (٣٣٦)

رمز الحياة والأمل، على عكس تلك الساعة الحزينة، يذكر عشريين مرة في قصيدة درويش.. وليس خافيا أن هذا الرمز يمكن أن يكون محملا بصور أسطورية مختلفة، كذلك الطير الأخضر «الروح» الذى يهجر جسد الميت، ولكن الشاعر يصنع منه رمزا لتجدد الحياة والخلع الهائى بالثورة.

وفي قصيدة أخرى تحمل عنوان «الرجل ذو الظل الأخضر» (٣٣٧) نلاحظ الوظيفة الإيقاعية للون الأخضر، حيث يتكرر في القصيدة، ويذكرنا أيضا بقصيدة لوركا، على الرغم من الفارق الضخم بين الموضوعين.

ويبين اللون الأخضر أيضا على قصيدة «خوف» لمحمد عفيفي مطر (٣٣٨) وفيها نرى قرا أخضر ذا جدائل خضراء؛ ويظهر اللون الأخضر والعيون الخضراء... الخ.

وإذا واصلنا تتبع هذه الموجة الخضراء وجدنا شراء آخرين مقننين بهذا اللون، فممدوح عدوان يمتاز لأحد دواوينه عنوان «الظل الأخضر»؛ وهو العنوان نفسه الذى يطلقه على جزء من ديوان شعرى آخر له (٣٣٩). وفي هذا الديوان تظهر عناوين أخرى تبين لنا اهتمامه البالغ باللون الأخضر.

أما سعدى يوسف، ذلك الشاعر الذى يستلم لوركا شعوريا ولا شعوريا في جانب كبير من شعره، فله «حوار مع الأخضر» بين يوسف (٣٤٠) ومن الواضح أنه يتحدث عن شخصية بعينها، ولكن ذكر قرطبة والقمح الأخضر والورد الخضراء يجعلنا نظن أن هذا الأخضر لوروكى، تسرب إلى القصيدة عن طريق اللاشعور.

لكن الإشارة الأكثر ميلا إلى اللون الأخضر ورومانث لوركا هي تلك التى تناولناها من قبل في حديثنا عن «جواد لوركا الأخضر في الجبل» (٣٤١).

وتهم ناديا ظافر شعبان، في انطباعاتها القصصية، اهتماما كبيرا باللون الأخضر اللوروكى، ففي «موت الحبل البكر» تستلهم الجو الغرناطى وعبقه التاريخي : البيازين أو البياسين، والأسوار والقصر، ولكنها تغير لوركا واللون الأخضر اهتماما خاصا :

«دفن الرجل ابنته وهى حية.. كان لحم الهيئة المرعبة أخضر.. لم يثر لوركا إذا تطلع إليها، أو أشاح بوجهه عنها.. كان لحمها أخضر» (٣٤٢).

ولاشك أن الكتابة استلهمت اللون الأخضر الذى يتحدث عنه «رومانث» لوركا لكي تكسب قصتها - التى تتلوه أحداثها على مسرح مدينة غرناطة - مذاقا خاصا.

وقبل أن نترك هذا «الرومانث» نشير إلى البديل الذى يقوم به لوركا مع صديقه في أبيات اقتبسها حميد سعيد وعالجناها في غير هذا الموضع (٣٤٣).

الرومانث ، وهي مدينة المتنباد كما يراها السياب :

«مدينة الخيال والماء والخمور ، مدينة الرصاص
والصخور !

أُسس أُرُيج من ملهاها فارس التحاس ،

أُسس أُرُيج فارس الحجر ،

فران في مياها العباس

ورقق الضجر ،

وجال في الدروب فارس من البشر

يقتل النساء

وصيغ المهرد بالماء

ويلعن القضاة والقدر !» (٢٢٦)

أليس هذا انتمكاساً للأعمال الوحشية التي كان الحرس المدني يرتكبها ضد الشجر كما يصفها لوركا ؟

٨- حول دقائق الساعة الخامسة :

لقد شاعت «بكائية إغناثيو سانتشيث ميخياس» في العالم العربي ، وذاع في مصارعة الثيران بالقدر نفسه . وتتجلى براعة الشاعر العراقي الكبير عبد الوهاب البياتي في مزج عناصر ثلاثة : لوركا ، والثوري ، ومصارع الثيران . ففي قصيدة «خيطة النور» (٢٢٧) يمزج هذه العناصر وتبدو إشارة إلى مزيج من «لوركا - إغناثيو» إذ تعبر القصيدة عن موت أحدهما بصرع الآخر :

«رأيت بصارع الثيران في مدريد

.....

رأيت بصارع الثيران

مضرجا بدمه ، يصرعه قرنان »

بعد ذلك يظهر البطل «مقتولا بالرصاص ، يولد أو يموت عاريا» . يموت هذا المتأصل في مدريد وحده مصبوباً بدمه ، بطنه من قرن الثور ، أو ينفذ فيه حكم الإعدام .

هل يكون في هذا التوحيد بين العناصر الثلاثة صدى من تلك «البكائية» ؟

أما الذي له صداة حقا فهو تلك الدقائق الرهيبة المفزعة «دقائق الخامسة مساء» ، ففي قصيدة تكاد تحتل المثال اللوركوي تماماً، يستهل أمل دنقل (٢٢٨) مقاطعه ويختتمها بالبيت «دقت الساعة المتعبة» في جزء من القصيدة ، ثم يغيرها في جزء آخر بقوله : «دقت الساعة القاسية» ، ولكنه في النهاية يستخدم البيت الذي استعاره من لوركا «دقت الساعة الخامسة» أو «دقت الخامسة» . وعن طريق هذه الاستعارة يصوغ الشاعر قصيدة تحكي ثورة الشعب التي قضى عليها بالرصاص في الساعة الخامسة .

ولا ترجع عالية هذه الساعة الخامسة مساء إلى موت إغناثيو

ولا شك في أن الحرس الأسود الذي يقتل كاهل ليل غرناطة إلى جانب كونه جزءاً من النظام البوليسي وجو الحرب الأهلية يحمل تلميحا إلى أن مسئولية موت الشاعر تقع على عاتق الحرس المدني .

وهناك شاعر آخر هو فراد الحشن، يتبنى وجهة نظر البياتي ، ويكاد يكون شعره نقلاً عنه :

«ثم يخشى الحرس الأسود

والغمم تمدد

في الليل الفاتح الغادر

وتوسد

جفان الشاعر

لا خاصرة «سيرو نفاذا»

تترف من طعنة خنجركم

لا «لوركا»

مقنوب الصدر

في يوم يبيكي ...

لا نجمه

توهج في هذي الظلمة» (٢٢٩)

أما محمد الأسد فيصرح بأن الحرس الأسود هو الذي اعتقل لوركا وقتله :

«حين أولفه الحرس الوطني إلى جلدع زيتونة

أولفوا معه

حلم العجر الراحلين

حزن غرناطة العربية» (٢٣٠)

ويشير محمد الصباغ في مراثيه للوركا التي تحمل عنوان «مصرع لوركا» إلى دور الحرس المدني في الجريمة : «والحرس المدني ، الملقب بالأمم الجمع ، يدير كاسات التريف خميراً ، ويرقعها أنخاب انتصار على تلة غرناطة «الحزينة» (٢٣١) .

لكن ، ليس هذا هو كل الحرس الذي يذكره لوركا ، فهناك حرس آخر ، رجاله طيبون، يذكرهم حميد سعيد في شعره :

«أبنا البحر

أطلقه فرانسيسك

الحرس الطيبون ينامون» (٢٣٢)

ويمكن أن يكون هذان البيتان تأثيراً عكسياً للبيتين التاليين اللذين يناط بهما الشاعر مدينة العجر :

«أطلقه أضواءك الخضراء

فالحرس المدني قادم» (٢٣٣)

وثمة مدينة أخرى تشبه مدينة العجر التي وصفها نوردي

وحسب ، وإنما لأن إلقاء القبض على لوركا تم في الساعة نفسها أيضا . وهنا ما يتضح في قصيدة أمل دنقل ، حيث ألقى القبض على البطل ولقي مصرعه في هذه الساعة :

« دقت الساعة المتعبة »

رفعت أمه الطيبة

وجهها

دفعت كعرب البنادق في المركبة !

دقت الساعة المتعبة » (٢٤٥) .

وفي الجزء الأخير من القصيدة ، حينما « دقت الساعة الخامسة » ، ظهر الجنود بجانبه المظاهرة التي كانت تهتف بحياة مصر وتغني فيها الأناشيد الحماسية في وجه الحرس الذي كان يقترب منهم . كان المتظاهرون بتشابكي الأيدي ، يصنعون حائطا بشريا في مواجهة الرصاص . لكن القذائف استمرت وهتفت الحناجر : « نحن فلانك يا مصر » . خرست الحناجر وسقط اسم مصر في الأرض ، ولم يبق سوى الجسد المسحوق والمخافتات في الساحة المظلمة ، وهنا :

« دقت الخامسة »

دقت الخامسة

دقت الخامسة » (٢٤٦) .

هذه « الخامسة مساء » للفرقة، تحدد لنا ساعة موت ونحس . ودرويش يعكس لنا هذا في ساعة مشابهة في الخامسة أيضا ، ولكنها الخامسة فجرا . ففي هذه الساعة يستيقظ الناس لطلب الحبز لأطفالهم ، لكنهم يلاقون الموت في بيروت مثل بطل القصيدة إبراهيم مرزوق .

ولإبراهيم هذا رسام يستيقظ للعمل ، لكنه ذات صباح يفتن أو يموت في هذه الساعة بين الحرائق والكوارث التي تعيشها العاصمة اللبنانية . ويصر الشاعر على تكرار الخامسة أو « خام الخامسة » ساعة موت ، ذلك أن كل الساعات توقفت عند هذه الساعة ، ويموت إبراهيم يموت الزمن وتنقل عقارب الساعة :

« دمه في مخزوه »

مخزوه في دمه

الآن

تمام السادسة ! » (٢٤٧) .

وفي قصيدة أخرى لدرويش تناولناها من قبل ، في فقرة « عرس الدم » ، نتحدث عن أعراس فلسطين الدامية ، وبعد ذلك حينما يرى دم الموتي يصر على عدم رؤيته له مذكرا بيت لوركا الشهير « لا أريد أن أراه » . يقول درويش :

« دمهم أملأني »

يسكن اليوم المجاور

صار جسمي وردة في موتهم

.....

دمهم أملأني

يسكن المدن التي اقتربت

.....

دمهم أملأني لا أراه

كأنه وطني

أملأني ... لا أراه

كأنه طرقات يالآ -

لا أراه

كأنه قمر يد حيفا -

لا أراه » (٢٤٨)

.....

دمهم أملأني

لا أراه

« كأن كل شوارع الوطن اختفت في اللحم » (٢٤٩)

وهناك إشارة أخرى إلى موت إغناثيو تفسره بوصفه عبلا سياسيا ، فعبد الله راجع بعده ثوريا وأن موته يمد صورة من صور القمع .

« تعالي الجرح يا أحباب فلنحمل عصا الغضب .. ولو مكث الأحبة ، لم تلك متابل الجلالد » « إغناثيو » لتسكت عن حديث القهر ألسنة الرجال المتعبين . هم ارتحلوا .. فليس سوى حديث العشق في شرفات غرناطة » (٢٥٠)

وهذه الإشارة غريبة ، لكن القصيدة التي وردت فيها أشد غرابة كما سنرى .

٩ - الحبل تهر داراة القاريت :

تحت هذا العنوان الغريب يكتب عبد الله راجع (٢٥١) قصيدة أشد غرابة وأكثر ابتعادا عن منطق العقل أو الفن في استخدام العناصر المكونة للقصيدة . فنحن لا نعرف في المقام الأول - ما الذي يعنيه هذا العنوان ؟ ولا نعرف - ثانيا - ما تصوره للقاريت ؟ وما معنى هذا الخليط من العناصر اللوزكية والفرنطالية ؟

على أية حال ، يمكننا أن نستنتج من هذه القوفا والعناصر التي لا رابط بينها أن الشاعر يتخيل داراة القاريت رمزا للعدو الذي يبنى الصراع ضده والانتصار عليه . وهذا العدو هو الذي قتل إغناثيو . إن الشاعر ينبغي أن يعود إلى طرقات غرناطة .

ورعاً أراد الشاعر الإشارة إلى موضوع الصحراء مصورا

والكورس^(٢٥١) وهو ما يفعله السياب نفسه ، ولكنه يضيف إلى ذلك استخدام المواويل الشعبية في أغاني الكورس^(٢٥٢) .

وهناك شعراء آخرون يستخدمون الأغاني الشعبية في بنية القصيدة نفسها ، مثل أحمد عبد المولى حجازي^(٢٥٣) ، وعمود درويش^(٢٥٤) ، وتوفيق زياد^(٢٥٥) ، وأمل دنقل^(٢٥٦) . ويستخدم أمل بنية الأغنية نفسها عند كتابة قصيدته بالفصحى^(٢٥٧) . وهذا هو ما يفعله أيضا محمد عفيفي مطر في قصائد عدة له .^(٢٥٨)

ويؤكد البياي نفسه أنه استخدم مضمون أغنية من أغاني الفلامنكو معها في مدينة الفجر بجوار قصر الحمراء^(٢٥٩) .

لكن علينا أن نلتفت الانتباه هنا إلى أن هذه التقنيات يمكن أن تكون قد وصلت إلى الشعراء العرب عن طرق أوروبية أخرى .

سادسا : المسرح ، بين لوركا وصلاح عبد الصبور :

١ - انتظار « الأميرة » وبنات « برناردا » :

في مسرحية « الأميرة تنتظر » لصلاح عبد الصبور نشر بوطاة الزمن من خلال حوار يدور بين وصيفتين من وصيفات الأميرة . إن طول الانتظار والظروف المحيطة به تجعلنا نعتقد بوجود مشابهاة بين هذا المشهد وبعض المظاهر ببنيها في « بيت برناردا ألبا » ، لنقرأ أولا هذا المشهد :

« الوصيفة الأولى :

خمسة عشر خريفا مذ حملتنا في العربة
من بين حقائب ماضيها .

الوصيفة الثانية :

خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا في هذا الوادي المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرطب .

الوصيفة الأولى :

هل حملتنا قسرا ؟

كنا نعلم بالحلب كما نعلم كهف بالنور
ولذلك أحببنا أن نصحبها .

الوصيفة الثانية :

حملتنا الأحلام

الوصيفة الأولى :

هي أيضا قد عاهدت

ما الوقت الآن ؟^(٢٦٠)

وعلى الرغم من التباين الكبير في تناول الموضوع فإن هذا المشهد يضم عناصر شبيهة بتلك التي عرضت في « بيت برناردا ألبا » . وأول عنصر هو ذلك الانتظار الطويل الذي تعيشه

عودته إليها كمعونه إلى التماريت برغم إرادة من تقلوا إغاثيو . وهناك اقراض آخر لفهم هذه القصيدة ، نتخذ أنه الأقرب إلى الصواب ، فربما تذكر الشاعر عند كتابة قصيدته في الحنين إلى غرناطة بصورة غامضة ، ودونما دقة ، عناصر تتصل بها مثل العرس وإغاثيو والحرس الليلي والفجر ، فأراد أن يزين بها قصيدته ويصفها صفا ، دون أن يعرف مزاجها الحقيقي بدقة ، أي بوصفها رموزا أسطورية وعناصر ثقافية لإثراء القصيدة . ولدى فراغه من القصيدة وقع في يده شيء عن التماريت فبدل له موحيا أن يضع للقصيدة عنوان « الحليل تعبر دائرة التماريت » .

خامسا : البناء الفني :

يبدو أن الشعراء العرب إلى جانب اطلاعهم على عناصر وصور وأفكار وتعبيرات خاصة بلوركا حاولوا أن يستغلوا التقنيات والأبنية اللوركية . وإذا كانوا لم يطبقوا ذلك في إنتاجهم الأدبي فلأنهم قد حاولوا ذلك على الأقل في ناحية التنظيم التقدي . فها هو يحيى الدين محمد بمقد مقارنة بين الصورة الميكانيكية - كما يراها - عند الشعراء العرب والأخرى الأكثر حيوية الكامنة في البنية نفسها ، كهذا المثال اللوركي الذي يستهل قصيدة « أغنية ليلية للملاحين الأندلسيين » :

« من قادم إلى جبل طارق

ما أطول الطريق !

البحر يعرف خطوى

بالتهدات

أواه يا فتاة ، يا فتاة !

كح صفيحة في ميناء مالقة !^(٢٦١) .

ويعلق يحيى الدين محمد على هذه الأبيات بقوله :
« الصورة هنا في البناء نفسه ، لا هي خارجة عليه ولا هي مساعدة للفكر أو الوجدان ، إنها الفكرة والوجدان جسيما^(٢٦٢) .

أما الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور فيحدث عن أكمل صيغة للقصيدة في رأيه ، وتكن في وجود ذروة شعرية تصل إليها جميع أبيات القصيدة :

« الذروة النهائية قد لا تكون مفارقة أو حكمة ، بل قد تكون صورة جديدة تضاف إلى الصور الأولى ، ولكنها أكثر منها تضجعا وجعلا ، فكان القارئ يلمع مع القصيدة قبة قمتة حتى يصل إلى أعلى القسم ، مثل قصيدة لوركا « الجيتارة^(٢٦٣) » . ثم يتبع ذلك ذكر القصيدة .

أما الجانب التطبيقي فنرى فيه أن التجديد البنيوي في الشعر العربي قد دار حول الناحية الشكلية مستلها بعض الأبنية التي شاعت عند لوركا وغيره من الشعراء الأوروبيين . فالشاعر صلاح عبد الصبور نفسه يستخدم تعدد الأصوات

حديتها . ولكنها يفيقان من هذا الحلم بمجيء موسيقى الليل المسحورة ، فيصطلمان بالحقيقة المرة الأليمة ، وهي أنه ليس لديها طفل ، وتصبح الملكة على طريقة «يرما» :

الطفل !

إنك تدري أنا لا غلك طفلا

.....

ليس لنا طفل !

ليس لنا طفل !

(تبكي) «(٣٧٧)

ويبدو لنا تصرف الملك في هذا الموقف شبيها بموقف «خوان» زوج يرما الذي لا يشغله أن يكون له أطفال ، لكنه سعيد مع زوجته على هذه الحال . كذلك يرد الملك على الملكة قائلا :

وليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل

حرمنا إياه الأقدار ، فحسنا طيرين طليقين
سعيدين «(٣٧٨)

لكن الأمر يختلف شيئا ما حين تطلب الملكة من الملك أن يدعها تختارها عشيقا يستطيع أن يهبها الطفل ، على عكس يرما التي لم تفكر قط في خيانة زوجها . ومع ذلك فإن الحقيطين يلتقيان في موت الملك وخوان ؛ حيث نرى «يرما» - وقد ملأها اليأس ودفعتها غريزة الأمومة - تقتل زوجها . إن فكرة إيجاب الطفل التي هيمنت على حياة يرما هي التي قضت على خوان بالموث . وبالطريقة نفسها نرى الفكرة نفسها ولكن بصورة أكثر تجريدا ، ونفني بذلك أن رغبة الملكة في أن ينجبها رجل آخر هي التي تقتل الملك :

والملكة :

هل تأمر لي بالطفل ؟

الملك :

أأمر في الأمر

(الملك يجلس عليه سياء الإتهام البالغ

ينظر أمامه ، ثم يقول عمدا في الفراغ)

هل جئت الآن ؟

كم كنت أريدك !

الملكة :

من ؟ الطفل ؟

الملك :

لا .. الموت «(٣٧٩)

لكن موت الملك يعني خلاص الملكة وإمكان إيجاب الطفل ، على عكس «يرما» التي تمن في نهاية المسرحية أنها

الوصيفات ، الذي يذكرنا بانتظار بنات برناردا . والعنصر الثاني يمثّل في تلك الرغبة العارمة في الوصول إلى الحب ، التي عبر عنها الجانبان . وفي المقام الثالث يأتي التشابه في المكان الذي حبست فيه الوصيفات وبنات برناردا . فأما الأوليات ففي هذا الوادي الجلب ، الذي تسكنه أشجار السرو التي تبدو كأنها أشباح ؛ وهي في هذا رمز ذلك الموت الروحي والعاطفي الذي تعاني منه الوصيفات . وأما بنات برناردا فحبوسات في بيت الأم ، تحت أشجار سرو من نوع آخر يظلها موت الأب وجو الحداد الذي يجب أن يستمر ثمانى سنوات . ويمكننا - إلى جانب ذلك - أن نجد في شخصية الأميرة معادلا لبرناردا ، وبخاصة في موقف الأولى من وصيفاتها وموقف برناردا من بناتها .

إن انتظار الأميرة ووصيفاتها ، وقتها في أن السمندل أميرها المنتظر لابد أن يجيء ، تشبه ثقة أدليا في أن يبي الرومانو لابد أن يأتي من أجلها بموتها سوف تكون زوجته ، لكننا نلاحظ أن انتظار بنات برناردا انتظار مثير ، يتميز بالإيجابية أكثر من انتظار الوصيفات . فبينما يشغل البنات وقتهن بالحياكة والتطريز واعداد الشوارع فإن الوصيفات يقمن بتشثيل مشاهد تؤكد هودة الرجل المنتظر . ويؤكد هذا الرأي أن الوصيفة الثالثة تصف هاتين الوصيفتين بالكسل والثثرة وترك العمل :

«امرأتان كسولان

تدعان في العمل الشاق ، وتطلبان إلى الثثرة

كما تنطق المهرة للبل «(٣٨٠)

وبعد انتظار طويل يصل السمندل «الأمير المنتظر» إلى الأميرة ولم تكن الأميرة تصدق عينيا في البداية ، وحينما تقرر العودة إليه يقتله القرنفل الذي يمثل قوة القدر الذي يضع العقبات في سبيل تحقيق السعادة . ويبدو لنا هذا القرنفل كما لو كان يد برناردا المنفذ لحكم القدر ، التي ادعت قتل يبي الرومانو الذي انتظره بنات برناردا زمنا طويلا ، مثلا انتظرت الأميرة ووصيفاتها السمندل . وبعد ذلك يأتي انتصار أدليا فؤكذ برناردا أن ابنتها ماتت عذراء :

واحملوها إلى حجرتها وألبسوها ملابس الفتيات . لا يقبلون أحد شيئا ، لقد ماتت عذراء «(٣٨١). وتبدو الجنازة كما لو كانت زفا وحرسا . ولعلنا نجد نظيرا لهذا كله في عودة الأميرة محبطة إلى قصرها وخلعها وحشمتها لكي تكون امرأة وأميرة ، ولكن دون رجل «(٣٨٢) ، إنه نوع آخر من الانتحار .

٢ - «بعد أن يموت الملك ، و «يرما» :

وقضية العقم ومحاولة التغلب عليه قضية أساسية في مسرحيتي «يرما» للوكا و «بعد أن يموت الملك» لصلاح عبد الصبور . فحين نرى للملكة وقد ألحت عليها فكرة الإيجاب فيجاري الملك مشاعرها، ويغترعان طفلا وهما يدمر حوله كل

فلسطين العربية، وأعراس الدم التي يشهدها الناس في كل لحظة. وبعد ذلك رأينا عصر «العجوة» الذي ظهر في إطار عناصر أخرى لوركية حقاً. ومن ثم رجعت أن يكون استعارة من الشاعر الإسباني. وتجسدت لنا هذه الفكرة في ديوان «أغان عجيبة» لحمد سعيد، حيث تكثر الإشارات والعناصر الخاصة بلوركا.

ورأينا كذلك القصر، وهو رمز مهم في مؤلفات الشاعر الفرناطى، إلى جانبه السكن والجواري أو الفرس، ويظهر العنصران الأخيران في شكلها الثوري الجديد.

كذلك كان ذكر غرناطة عنصراً يجعل إلينا دائماً ذكرى شاعرها.

٤ - أما الجزء الرابع فاختص بالخيال والصور الفنية والتصويرات الجزئية التي تشبه نظيراتها عند الشاعر الإسباني، ولكنها لا تقتضى - ضرورة - تلك الاستعارة التي تحدثنا عنها من قبل. ومن هذه الصور: «الأبناء المقطوعة»، «والناس بلا المكسور»، «والحطاب الذى يقطع الشجرة»، «والناس بلا وجوه»، «ويحجب القبتارة»، «وقرطبة البعيدة الوحيدة»، «واللون الأخضر»، «والحرس الأسود»، «وهول دقائق الساعة الخامسة»، وأخيراً قصيدة تدور حول «التماريت».

٥ - ثم أشرنا بعد ذلك إلى بعض وجوه الشبه في البناء الفني وكيف أن الشعراء العرب استلهموا بعض الأشكال التي أهتم بها لوركا، واضعين في الحسبان التأثيرات التي وصلت إلى أدبنا العربي من الآداب الغربية الأخرى.

٦ - وفي نهاية هذا البحث خصصنا جانباً من المقارنات لمسرحى لوركا. والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور، فتناولنا الشبه بين انتظار الأميرة وانتظار بنات برناردا، ثم «بعد أن يموت الملك» و «يرما».

وفي كلتا المسرحيتين أبرزنا وجوه الشبه الكلية والجزئية والتأثيرات المكسية، أى الأمور التي خالفت في سيرها نظيرتها عند لوركا. ولعل بعض هذه المواقف يمكن أن يكون من قبيل الاتفاق والمصادقة البحثية، أو مجرد بقايا ذكريات كانت في ذاكرة الشاعر، في اللحظة التي كتب فيها مسرحياته.

تملت ابنها، فالملكة تأمل في المستقبل، تقول لنفسها بعد أن تأكدت من موت الملك العقم:

«سأناث الطفل».

سأناث الطفل ..

سأناث الطفل .. (١٧٠)

وهذا الأمل ينتهى الفصل الأول وليس المسرحية كلها كما في «يرما». وتواصل مسرحية عبد الصبور مسيرتها بعد ذلك، التي تختلف عن «يرما». ولكننا حتى في هذا نستطيع أن نلاحظ في الفصلين التاليين بعض المشابهات بينها وبين بعض المشاهد في «يرما»؛ فالملكة في حبها عن الرجل الذى يهبها الطفل تلتقي بالشاعر. ونلاحظ أن دور الشاعر شبيه - في جانب منه - بدور فيكتور مع «يرما»؛ فالملكة كانت تشعر بأنوثتها أكثر مع الشاعر، شأن يرما مع فيكتور، وتتخذ لقاءاتها من الطبيعة مسرحاً لها، هناك إلى جانب التهر.

خاتمة:

في هذا البحث المقارن تتبعنا استعارات الأدباء العرب من أدب لوركا، وخلصنا إلى تصنيفها على النحو التالى:

١ - تصدير الأفعال الأدبية بأبيات للوركا كانت وظيفتها تهيئة الجو الذى تدور فيه القصيدة. وأشرنا في هذا الصدد إلى الخلافات بين ترجمة النص المكتسب لفتحاح العمل الأدبى وأصله عند لوركا. وكذلك تناولنا بالتحليل علاقته بالقصيدة التي أضيف إليها، وثبتنا أن هذه العلاقة لم تكن في بعض الأحيان مسوغة، أو كانت قليلة الاتصال بالموضوع.

٢ - تضمين الشعراء نصوصاً من أدب لوركا، تناولناها بالطريقة نفسها.

٣ - أما الجزء الثالث فدار حول اقتباس بعض الصور والعناصر اللوركية، مثل «الدم» الذى لاحظنا طوقاته الذى فاض على الشعر العربي الثورى، وبخاصة صلته بالدم المراق في

الهوامش:

(١) (Presencia de F. G. Lorca en la literatura árabe actual)

وقد نشر في مدينة كوينزا بالبرتغال:

(Actas do IV Congresso de Estudos Árabes e Islâmicos), Coimbra,

1968, Leiden, 1974.

تم نشر في كايه:

(Exploraciones en Literatura Noarabe), I. H. A. C., Madrid,

1977, pp. 33-54.

وقد ترجمنا هذا البحث إلى العربية، وتأمل أن يرى المترقياً.

الصينية» ، كذلك حظيت عرس المم بترجمة أخرى صدرت في العام نفسه للكاتب حسين مؤنس ، وعرضت بعض هذه المسرحيات وترجمت قصائد كثيرة له .

- (٣٤) O. G. I, p. 525.
(٣٥) Ibid, p. 727.
(٣٦) ديوان عبد الوهاب البياي ، الجزء الثالث ، ص : ٣٧٤ ، وقد ترجم القصيدة كلها للكاتب يديروماتيت مونتايث في مجلة المائدة التي كان يرأس تحريرها في مدريد :
(٣٧) Alhensara, vol. 5-6 verano, 1. 974 pp. 216-217.
(٣٨) للنص السابق : ص : ٢١٦ .
(٣٩) O. G. I, p. 727.
(٤٠) ديوان البياي ، الجزء الثالث ، ص : ٣٩٧ .
(٤١) البياي ولوزكا ، شاعران في ملكة السنبلة - حوار مع الشاعر (مخت) (النش) .
(٤٢) Welck, René and Austin Warren : (Theory of Literature) A Peregrine Book Published by Penguin Books, p. 44.
(٤٣) البياي ، عبد الوهاب : ملكة السنبلة ، بيروت ١٩٧٩ ، من قصيدة : إلى سلفادور خالو : ص : ١٨ .
(٤٤) ديوان البياي ، الجزء الأول ، ص : ٦٠٥ .
(٤٥) للنص نفسه ، الموضع نفسه .
(٤٦) «مصرع لوزكا في كتابه : «كالمزم بالروم» ، النادر البيضاء ، ١٩٧٧ ، ص : ٥١ .
(٤٧) للنص نفسه : ص : ٥٣ .
(٤٨) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ١٩٧ .
(٤٩) للنص نفسه ، ص : ٤٣٥ .
(٥٠) «القتيل رقم ١٨ في ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص : ٣٤٤ - ٣٤٥ ، ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور يديروماتيت مونتايث :
Exploraciones, p. 53.
(٥١) نفس المصدر : نفس الموضع
(٥٢) وثائق إلى صقر قرشي : ص : ١٥ - ١٦ . يتناول هذا الشاعر لائتين من قصائده بعنوان لوزكائية .
(٥٣) البياي المذكور : ص : ١٩ .
(٥٤) للنص السابق : ص : ٢١ .
(٥٥) للنص السابق : ص : ٢٣ .
(٥٦) للنص السابق : ص : ٢٤ .
(٥٧) للنص السابق : ص : ٢٥ - ٢٨ .
(٥٨) يشيع ذكر المم أيضا في ديوان شاعر آخر في فؤاد الكحل : وحسار الحب والوقت ، دمشق ، ١٩٧١ ، انظر على سبيل المثال الصفحات ٤٤ - ٥٧ .
(٥٩) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٠٨ .
(٦٠) ديوان عبد البرز المقام : ص : ٢٤٧ .
(٦١) ديوان البياي ، الجزء الأول ، ص : ١٤٢ .
(٦٢) ديوان البياي ، الجزء الثاني ، ص : ٣٢ - ٣٣ .
(٦٣) خالد أمير خالد : «وقفة في «الآداب» السنة الثانية والطبوعه ، العدد الثاني ، فبراير ١٩٧٤ ، ص : ١٠ .
(٦٤) محمد النسيبي : «دراسة في : «المهر الثاني» (الرباط) ١٩٨١ / ٨ / ٢٤ ، ص : ٤ .
(٦٥) أمل نذل : «تطبيقات على مساحته» ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ ، ص : ٩٧ .
(٦٦) «مجموعتا باجر السنوية» ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص : ١٣ ، في قصيدة : «ديارماتيت منسبة على قبر الخيام» .
(٦٧) قباني ، نزار : «ملا رسالة حب» ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص : ٩١ .
(٦٨) نيناو درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٦٩ .
(٦٩) ديوان درويش ، الجزء الثاني ، ص : ٤٣٠ .
(٧٠) O. G. II, p. 588.
(٧١) البياي المذكور : ص : ١٣٢ .

(٧٢) ينظر الدكتور يديروماتيت مونتايث استكمال هذه مثل ذلك التاريخ حتى أياما هذه .
(٧٣) نشر في :

- Estudios de Asia Y Africa, vol. XV, no. 1, pp. 102-123, El colegio de México, 1980.
انظر ترجمة عربية لهذا المقال لشمس عبد الله الجبدي بعنوان : «الملفات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة في : الآداب» (بغداد) السنة السادسة عشرة ، العدد الأول ، فبراير ١٩٨٠ . وانظر تعليقات على هذه الترجمة : «الترجمات» باليهود التي تلعب سدى ... جهود أخرى ضائعة ، لقالة الثالثة في : الآداب . السنة السادسة عشرة . العدد الخامس ، أبريل ١٩٨١ ، ص : ١٣٧ - ١٤١ .
(٨٤) الآداب (بيروت) ، السنة الثالثة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٦٥ ، ص : ٢٢ .
(٨٥) O. G. I, pp. 777-778.
(٨٦) Ibid, p. 778.
(٨٧) والنص الذي أرفقته الفارة ، الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة ، العدد الثاني ، يوليو ١٩٦٦ ، ص : ٤٢ .
(٨٨) .
(٨٩) محمد للصمول : «الفن الذي أرفقته الفارة الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة . العدد الثاني . يوليو ١٩٦٦ ، ص : ٤٥ .
(٩٠) الآداب (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد الثاني ، فبراير ١٩٦٨ . ص : ١٧ .
(٩١) O. G. I, p. 313.
(٩٢) O. G. I, p. 1. 088.
(٩٣) محمد القيسي : «الصمت والأصم» . الآداب السنة السادسة عشرة . العدد الثاني . فبراير ١٩٦٨ ، ص : ١٧ .
(٩٤) دمشق ، ١٩٧٩ ، ص : ٧٥ .
(٩٥) O. G. I, p. 314.
(٩٦) المهر الثاني (الرباط) العدد ٥٤ ، ١ مارس ١٩٨١ .
(٩٧) O. G. II, p. 207.
(٩٨) ديوان السياب . وجزء الأول . ص : ٣٥٥ .
(٩٩) O. G. I, p. 418.
(١٠٠) ديوان السياب . الجزء الأول . ص : ٣٥٧ .
(١٠١) O. G. I, p. 401.
(١٠٢) Ibid, p. 401.
(١٠٣) ديوان السياب . الجزء الأول . ص : ٣٥٧ ، حاشية رقم (١) .
(١٠٤) O. G. I, p. 420.
(١٠٥) وسام حل صدر للبيضاء الآداب (بيروت) . السنة السادسة عشرة ، العدد الأول ، يناير ١٩٧١ ، ص : ٦ .
(١٠٦) المصدر نفسه : الموضع نفسه .
(١٠٧) للنص نفسه : حاشية رقم (١) .
(١٠٨) (Una Monarquía de Cordoba) CE, (Libro de los conocimientos de Abdo Térriz) Col. Alamo, Salamanca, 1. 976, p. 35.
(١٠٩) O. G. I, p. 401.
(١١٠) «عمل الطرقات أرباب الفارة» ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص : ٣٢ .
(١١١) O. G. I, p. 489.
(١١٢) المصدر المذكور : ص : ١٧ .
(١١٣) الأرض والسماء ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص : ٣٧ . وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا البياي في عام ١٩٦٤ ، عام زدهار ترجمات لوزكا إلى العربية ، حيث نشرت ترجمة عدة مسرحيات له في كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوي : «مسرحيات لوزكا» عرس المم ، يرماء ، الإسكندرية

- ياروكا، في ديوان: «أعطني غيرة وبنات». طبع ونشر الدار المغربية. الدار البيضاء. مايو ١٩٦٧، ص: ٦٢.
- (١١٠) جهاد جميل الجبوبي: «حسنة النيرة» في: «الآداب» السنة الثامنة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٢٨.
- (١١١) عبد الشفيق: «فرغامة» في: «الفرح الثاني» ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠، ص: ٤.
- (١١٢) محمد سعيد، ديوان الأفاني التجربة، بيروت ١٩٧٥.
- (١١٣) المصدر السابق، ص: ٧٦ - ٧٧.
- (١١٤) المصدر السابق، ص: ٣٧.
- (١١٥) المصدر السابق، ص: ٦٢.
- (١١٦) وفرغامة: في: «ديوان الأفاني الشعرية» ص: ٢٠ - ٢٩، ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتانيث في: *Almanaca*, 5-6, verano, 1, 994 p. 225.
- (١١٧) المصدر السابق، ص: ٥٠ - ٥٣.
- (١١٨) المصدر السابق، ص: ٥٠ - ٥٢.
- (١١٩) المصدر السابق، ص: ٣٣ - ٣٨.
- (١٢٠) المصدر السابق، ص: ٢٤.
- (١٢١) المصدر نفسه: «الربيع نفسه».
- (١٢٢) المصدر نفسه، ص: ٩ - ١٢، ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتانيث:
- (١٢٣) نفس المصدر، ص: ١٣.
- (١٢٤) نفس المصدر، ص: ١٠.
- (١٢٥) نفس المصدر، ص: ١٠ - ١١.
- (١٢٦) نفس المصدر، ص: ١٦٦.
- (١٢٧) نفس المصدر، ص: ٤٠.
- (١٢٨) نفس المصدر، ص: ٣٨.
- (١٢٩) نفس المصدر، ص: ٨٢.
- (١٣٠) نفس المصدر، ص: ٤٢ - ٤٩. عنوان القصيدة: «موشية أندلسية».
- (١٣١) أحمد الحلي: «أولها الدنيا تركت نظائرها» في: «البيان (الكويكب) العدد ١٧٣، أغسطس ١٩٨٠، ص: ١٧٣.
- (١٣٢) ديوان الياني، الجزء الأول، ص: ٦٠٨.
- (١٣٣) ديوان السياب، الجزء الأول، ص: ٤٩٧ - ٤٩٨.
- (١٣٤) ديوان القاطع، ص: ٥٠٦ - ٥٠٧.
- (١٣٥) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ١٧٢ - ١٧٣.
- (١٣٦) المصدر للذكر: ص: ٧٧.
- (١٣٧) ندامات إلى صقر قريش، ص: ١٦.
- (١٣٨) حل أحمد سعيد (أموتيس): «مفرد بصيغة المجمع» بيروت، ص: ٤٤.
- (١٣٩) *O. C.*, pp. 392-398.
- (١٤٠) المصدر للذكر، ص: ٢٦٦.
- (١٤١) المصدر للذكر، ص: ٣٢١.
- (١٤٢) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ١٦٠.
- (١٤٣) «حدث الطغي» القاطعة، ص: ٤٢ - ٤٤.
- (١٤٤) نفس المصدر، ص: ٤٢.
- (١٤٥) نفس المصدر، ص: ٤٧ - ٥٠.
- (١٤٦) نفس المصدر، ص: ٣٩ - ٤١.
- (١٤٧) ديوان الياني، الجزء الأول، ص: ٦٤٣ - ٦٤٤.
- (١٤٨) ديوان الياني، الجزء الأول، ص: ٣٠٧ - ٣٠٩ وجزءه الثالث، ص: ١١.
- (١٤٩) ديوان الياني، الجزء الأول، ص: ٣٩٧.
- (١٥٠) المصدر نفسه، ص: ٣٦٠.
- (١٥١) المصدر السابق، الجزء الأول، ص: ٤٠٤.
- (١٥٢) ديوان الياني، الجزء الثالث، ص: ٣٨٧.
- (١٥٣) جهاد جميل الجبوبي: «حسنة النيرة» في: «الآداب» السنة الثامنة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١.
- (١٥٤) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ٢٤٨.
- (١٥٥) المصدر السابق، ص: ١٩١ - ١٩٣.
- (١٥٦) المصدر السابق، ص: ٤٥.

- (٧١) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ٤٤١ - ٤٤٣.
- (٧٢) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ٥٥٥.
- (٧٣) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ٢٩٥.
- (٧٤) المصدر السابق، ص: ٢٩٦ - ٢٩٧. سوف نورد في تفصيل هذا الموضوع في حديثنا عن «بكتاية إلفانيلو سانتيت ميخائيل».
- (٧٥) «الآداب» (بيروت) السنة الثانية والعشرون، العدد السابع، يوليو ١٩٧٤، ص: ٥٢.
- (٧٦) الطيف الثقافي (الرباط)، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦، ص: ١٢.
- (٧٧) قباني، «نزار» «بويكات مدينة كان اسمها بيروت» بيروت، ص: ١٠٩.
- (٧٨) المصدر السابق، ص: ١١٠.
- (٧٩) ديوان بدر شاكر السياب، الجزء الأول، ص: ٤٩٧.
- (٨٠) بروكولات حكاه ريش، القاطعة ١٩٧٧، ص: ٧٦.
- (٨١) رباعيات نجيب سرور، ص: ٩٨.
- (٨٢) الثورة (بغداد)، ١١ / ٨ / ١٩٨٠، ص: ١٢.
- (٨٣) الطيف الثقافي (الرباط)، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦، ص: ١٢.
- (٨٤) «ويطرح التخل بناء» ص: ٥٨ - ٦٥.
- (٨٥) «الآداب» السنة الثامنة عشرة، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٧١، ص: ٢٩.
- (٨٦) المؤلف للذكر، ص: ٦٥.
- (٨٧) «حسنة النيرة» في: «الآداب» السنة الثامنة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٢٥.
- (٨٨) «النجمة البربرية» في «الآداب» السنة الثانية والعشرون، العدد الأول، يناير ١٩٧٤، ص: ٣٧.
- (٨٩) «وإن تأتى إذن بدء الأهراس» في: «الأكام» (بغداد) السنة الخامسة عشرة، العدد الخامس، فبراير ١٩٨٠، ص: ١٣٤.
- (٩٠) «الآداب» السنة الثانية والعشرون، العدد الأول، يناير ١٩٧٤، ص: ٣٧.
- (٩١) «قصائد من دار القنطرة» في: «الآداب» السنة الثانية والعشرون، العدد الخاص، عشر، نوفمبر ١٩٧٢، ص: ٤٢.
- (٩٢) «مخبرات ناطقة في جزيرة المنكودة» في: «الطيف الثقافي» ٩ / ٨ / ١٩٧٣، ص: ٦.
- (٩٣) «والبحر واقف» دمشق ١٩٧٢، ص: ٩٩ - ١٠٢.
- (٩٤) «الآداب» السنة العشرون، العدد السابع، يوليو ١٩٧٢، ص: ٤٣.
- (٩٥) ديوان توفيق زياد، ص: ٥٠٧.
- (٩٦) «صورة السهرودي القليل في شبابه» في: «الملك السيلة» ص: ٦١.
- (٩٧) ديوان الياني، الجزء الثالث، ص: ٢٢١ - ٢٤٢.
- (٩٨) نفس المصدر، ص: ٣٣١، يظهر التبر في القصيدة نفسها مرة ثانية، ص: ٢٣١.
- (٩٩) نفس المصدر، ص: ٢٣٥ - ٢٣٦.
- (١٠٠) نفس المصدر، ص: ١٩٠.
- (١٠١) نفس المصدر، ص: ١٩٩.
- (١٠٢) ديوان الياني، الجزء الثالث، ص: ٣٤٦. ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتانيث في: *Exploraciones...* p. 39.
- حيث يترجم «الزبان» بـ «Azarcas» (السوسن).
- (١٠٣) المصدر نفسه، ص: ٣٨٨.
- (١٠٤) انظر: «حيد الكرم» الثامن، «وتعيات على وترايخرج» دمشق ١٩٧٧، ص: ٦٤. وسيد المونيسي: «ثلاث قصائد» في: «الأكام» السنة الخامسة عشرة، العدد الخامس، فبراير ١٩٨٠، ص: ١٤٢. وأحمد سليمان الأحمد: «توافد البويج للقصيدة» دمشق ١٩٧١، ص: ٤٠.
- (١٠٥) ديوان حيد البويج للقاطع، ص: ١٢.
- (١٠٦) المصدر نفسه، ص: ٦٣٣.
- (١٠٧) رسائل لادش (بيروت) ١٩٧٤، ص: ٢٧. وفي موضوع آخر تذكر الكتابة موسيقى النهر، ص: ٢١ و ٣٥.
- (١٠٨) «عبد الصباغ» «دمشق لوزكا» من كتابه: «كالمزج واليوم» (الرباط) يناير ١٩٧٧، ص: ٥٣. يقول عن أم الشاعر: «وغيره صبيح» ترتب بنحو أفسارها غموم زلزالها، ويغفر لي دير، يقول بأجراس ابتلاله للسباك كالت كبيرة على لولها تشفق السبا».
- (١٠٩) أحمد مبري: «أغنية أندلسية» وثائق تحت عنوان أشمل: «ولا زلت لم تحت

- (١٥٧) للمصدر السابق ص: ٢٩٩.
- (١٥٨) ديوان البياني، الجزء الثاني ص: ٢٩٦.
- (١٥٩) ديوان البياني، الجزء الأول، ص: ٦٥٣.
- (١٦٠) المصدر نفسه، ص: ٦٤١.
- (١٦١) المصدر نفسه، ص: ٦٥١ - ٦٥٢.
- (١٦٢) ديوان البياني، الجزء الثاني، ص: ٢٩٩.
- (١٦٣) O. C. I. p. 405.
- يلدرك لوركا السكاكين في القصيدة نفسها حيث يقول: «كفطمة من الحبر»
مزتها حشر سكاكين».
- (١٦٤) ديوان ميمع القاسم، بيروت ١٩٧٣، ص: ١٧٥ - ١٧٧.
- (١٦٥) ديوان محمود درويش، الجزء الثاني ص: ١١٠ - ١١١.
- (١٦٦) المصدر نفسه ص: ٩٩.
- (١٦٧) ديوان درويش، يوليو الأول ص: ٥٠٣.
- (١٦٨) المصدر السابق ص: ٥٤٧ - ٤٦٢.
- (١٦٩) المصدر السابق ص: ٢٨٦.
- (١٧٠) المصدر السابق ص: ٤٣٢ - ٤٣٥ - ٤٦٦ - ٤١٧.
- (١٧١) انظر للمصدر السابق: الصفحات: ١٠٩، ٤١٤، ٤٦٩، ٥٢٩ وديوان درويش، الجزء الثاني، الصفحات: ٨٠، ٢٥٤، ٢٦٥، ٢٨١، ٣٢٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٤٧٨.
- (١٧٢) العهد الأول، بيروت ١٩٧٥، ص: ٩٣.
- (١٧٣) ديوان عبد العزيز القاطع ص: ٦٠٤ - ٦٠٥.
- (١٧٤) كتاب الانكسار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٤، ص: ٢٤ - ٢٥.
- (١٧٥) الأديب، السنة الخامسة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٤٥.
- (١٧٦) ديوان البياني، الجزء الأول ص: ٣٥٩.
- (١٧٧) والقدس ولطيفة العبد في الأديب، السنة السادسة عشرة، العدد الثاني فبراير ١٩٧٨، ص: ٢٧.
- (١٧٨) ديوان البياني، الجزء الثاني ص: ٣٥١.
- (١٧٩) المصدر نفسه ص: ٣٣٤ - ٣٣٧.
- (١٨٠) ورسام على صدر اللبشيا في الأديب، السنة التاسعة عشر، العدد الأول، يناير ١٩٧١، ص: ٧.
- (١٨١) المصدر نفسه، الوضع نفسه.
- (١٨٢) المصدر نفسه، الوضع نفسه، الموضع رقم ٣.
- (١٨٣) ديوان آياتي، الجزء الأول، ص: ٦٥١ - ٦٥٢.
- (١٨٤) ديوان عبد العزيز القاطع، ص: ٥٧١.
- (١٨٥) مرقية القارص موسى بن بيروت، في: الثورة ٧ / ٨ / ١٩٨٠، ص: ٥.
- (١٨٦) ديوان القاطع، ص: ٦١٩، ٦٢٠.
- (١٨٧) المصدر السابق ص: ٦٣٠ - ٦٣١.
- (١٨٨) ديوان درويش الجزء الأول ص: ٢٦٦.
- (١٨٩) ترجم الدكتور بيدرو مارتيث موتايث بعض هذه القصائد في كتابه «وُحُلان عربية جديدة إلى غرناطة»:
- وقد نشر أولا في سلسلة: (Nuevos Cantos arabes a Granada)
- (Encuentro: Documentos Para el entendimiento islamo-cristiano, Serie D: Islam español, no. 88-89, Madrid, agosto-septiembre, 1. 909).
- ثم نشر الكتاب بحدفك بعام واحد في طبعة ثالثة.
- (١٩٠) محمد الأسد: ولوركا في: الأكلام، السنة الخامسة عشرة، العدد الثامن، مايو ١٩٨٠، ص: ٤٦.
- (١٩١) ديوان القاطع، ص: ٥٥١.
- (١٩٢) المصدر السابق، ص: ٥٥٢.
- (١٩٣) المصدر السابق، ص: ٥٤٠.
- (١٩٤) قراءة ثامنة، ص: ٥٨.
- (١٩٥) انظر: انظر الثاني ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠.
- (١٩٦) وفكي حنالك ولطيفة يارغناطة في: العلم ٢٩ / ٨ / ١٩٧٥، ص: ٥.
- (١٩٧) في الأديب، السنة العشرين، العدد الخامس، مايو ١٩٧٢، ص: ٤٤ - ٤٥.
- (١٩٨) للمصدر السابق ص: ٩٥.
- (١٩٩) ديوان البياني، الجزء الثاني، ص: ٣٣٣ - ٣٣٤.
- (٢٠٠) أحمد بلحاج آيت وارعام: وثلاث قصائد في: العلم الثاني ٣٩ / ١٠ / ١٩٧٥، ص: ١٠.
- (٢٠١) أحمد صبري: ولازنا لم تحت بالوركا في: «أهلنا خوخة ومات» الشار البيضاء، ١٩٦٧، ص: ٦٢.
- (٢٠٢) الجرائد التي أشرنا إليه من قبل: «البياني ولوركا» شاعران في عملكة السيلة، مدريد في ١٣ / ٨ / ١٩٨١.
- (٢٠٣) انظر ما سبق من هذا البحث.
- (٢٠٤) «وُحُلان» في عام ١٩٥٦، في: ديوان السباب، الجزء الأول، ص: ٤٢٩ - ٤٤١.
- (٢٠٥) المصدر السابق، ص: ٤٢٦.
- (٢٠٦) ديوان البياني، الجزء الثالث، ص: ٢٩٩.
- (٢٠٧) المصدر السابق، ص: ٣٣٤ - ٣٣٥.
- (٢٠٨) المصدر السابق، ص: ٢٣٧ - ٢٣٨.
- (٢٠٩) ديوان البياني، الجزء الثاني، ص: ٣٣٧.
- (٢١٠) المصدر السابق، ص: ٢٣٥.
- (٢١١) O. C. I. p. 380.
- (٢١٢) «الفرح ليس مهنى» - دمشق ١٩٧٠، ص: ١٠٠ - ١٠١، أما القصيدة فتحمل عنوان «العابية».
- (٢١٣) ديوان البياني، الجزء الثاني، ص: ١٦١ - ١٦٢.
- (٢١٤) المصدر السابق، ص: ١٦٢.
- (٢١٥) المصدر السابق، الجزء الأول، ص: ٤٤٤.
- (٢١٦) ديوان زرار نياي، الجزء الأول، ص: ٥٥٧.
- (٢١٧) ديوان ميمع القاسم، ص: ١٧٥ - ١٧٦.
- (٢١٨) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ١١٦.
- (٢١٩) والقرطاج لاجير الميزومات في إسبانيا في: «الرحمة» القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٦، والقصيدة تحمل تاريخ ١٩٦٤.
- (٢٢٠) ديوان ميمع القاسم، ص: ٧٢٤.
- (٢٢١) كتاب الانكسار، ص: ٧٢.
- (٢٢٢) ديوان درويش الثاني، ص: ١١٠ - ١١١.
- (٢٢٣) المصدر نفسه، ص: ١١٨ - ١١٩.
- (٢٢٤) المصدر نفسه، ص: ١٣٩ - ١٤٠.
- (٢٢٥) المصدر نفسه، ص: ٥٤٥ - ٥٥٠. قرن هذه القصيدة بقصيدة لوركا: «حكاية تسرى في الكرى».
- (٢٢٦) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ٥٧٤ - ٥٨٠.
- (٢٢٧) تحدث الطبي، ص: ٣٩ - ٤١.
- (٢٢٨) ثلثيات الأديب المصية. دمشق ١٩٧٠، ص: ١٥٥ - ١٧٦.
- (٢٢٩) الأديب، السنة الثانية والعشرون، العدد السادس، يونيو ١٩٧١، ص: ١٦.
- (٢٣٠) انظر ما سبق هذا البحث.
- (٢٣١) نشكر لطفه التي مكنتنا الاطلاع على هذه القطعة الأديبة. وقد أكتت لنا أنها ترى نطرها ضمن الطبعة الثانية لكتابها: «دراسات قاذف».
- (٢٣٢) انظر ما سبق من هذا البحث.
- (٢٣٣) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ٣١٨ - ٣١٩.
- (٢٣٤) ديوان البياني، الجزء الأول، ص: ٤٨٣.
- (٢٣٥) المصدر نفسه، ص: ٦٠٥. ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتيث موتايث في:
- Exploraciones... p. 40.
- O. C. I. p. 405.
- (٢٣٦) «وُحُلان» إلى بلوارات المسرح، في: الأديب، السنة الخامسة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٤٥.
- (٢٣٧) ولوركا في: الأكلام، العدد الثامن، السنة الخامسة عشرة، مايو ١٩٨٠، ص: ٤٧.
- (٢٣٨) «وُحُلان» في: الأكلام، ص: ٥٣.
- (٢٣٩) «وُحُلان» في: العلم الثاني، العدد ٩٤٤، ٣٠ / ٤ / ١٩٧٦، ص: ٦. صود ١.

- (٢٤١) O. G. I, p. 428.
(٢٤٢) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٧٠ - ٤٧١ .
(٢٤٣) ديوان البياني ، الجزء الثاني ، ص : ٢٦١ - ٢٥٨ .
(٢٤٤) وسفر الخروج في «العهد الألى» ، بيروت ١٩٧٥ . ص : ٢٠ - ٣٢ .
(٢٤٥) المصدر السابق ، ص : ٢٤ .
(٢٤٦) المصدر السابق ، ص : ٣٢ .
(٢٤٧) والجزء في : ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ، ص : ٥١٢ .
(٢٤٨) المصدر السابق ، ص : ٢٩٦ - ٢٩٨ .
(٢٤٩) والحيل تيردادة القاربت في : الآداب ، السنة العشرين ، البلد الحادي عشر ، نوفمبر ١٩٧٢ ، ص : ٦٣ .
(٢٥٠) انظر المالح السابق .
(٢٥١) O. G. I, p. 777.
(٢٥٢) «الشمس الحديث لاذا» في : مجلة (الثقافة) ، العدد الثامن والتسعون ، أبريل ١٩٦٤ ، ص : ٤٨ .
(٢٥٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، حيا في الشجرة ، ص : ٤٢ .
(٢٥٤) المصدر السابق ، ص : ٤٨٩ - ٤٩٥ .
- (٢٥٥) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٠٦ .
(٢٥٦) ديوان أحمد عبد المولى حجازي ، ص : ٥١١ - ٥٢٠ .
(٢٥٧) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص : ٢٩٤ - ٢٩٨ .
(٢٥٨) ديوان توفيق زياد ، ص : ٣١٣ - ٣٧٨ .
(٢٥٩) وتعليق على ماحدث ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص : ١٧ - ١٩ .
(٢٦٠) «الكلاب بين يدى زرقاء العجامة» ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ٢٠ - ٢٤ .
(٢٦١) «ويحدث الطي» ، ص : ٢٩ - ٢٨ ، ٣٩ - ٤١ ، ٥١ - ٥٢ ، ٥٨ ، ٥٩ .
(٢٦٢) ديوان البياني ، الجزء الثالث ، ص : ٣٢٥ .
(٢٦٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٣٥٦ - ٣٥٧ .
(٢٦٤) المصدر السابق ، ص : ٣٦٥ .
(٢٦٥) O. G. I, p. 882.
(٢٦٦) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثاني ، ص : ٤٤١ - ٤٤٤ .
(٢٦٧) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٢٩٧ - ٢٩٨ .
(٢٦٨) المصدر السابق ، ص : ٢٩٨ .
(٢٦٩) المصدر السابق ، ص : ٣٠٥ - ٣٠٦ .
(٢٧٠) المصدر السابق ، ص : ٣١٠ .





لينوتايب

Linotype

أحدث أجهزة الجمع والتصوير
باعتبارها تديراً من العالم



لينوترون 202

جهازك القادم

للفص التصويري

للحروف العربية واللاتينية

نقدم لك الجهاز الجديد لينوترون ٢٠٢ الذي يستخدم الأشعة الكاثودية للفص التصويري للحروف العربية واللاتينية من لينوتايب - بول ونرجو منك أن تتمتع به طويلاً لأنه من الأرجح سوف يكون جهازك القادم للفص التصويري .

ويمكن الاعتراف بأن هذا القول فيه شيء من الثقة الزائدة . ولكن عندما تسنح لك الفرصة لدراسة جهاز لينوترون ٢٠٢ نحن على ثقة من أنك ستفهم تحمسننا لهذا الجهاز ، بل في الحقيقة نحن نتنظر منك أن تشاركنا هذا التحمس لأن هذا الجهاز الجديد هو بكل وضوح أفضل جهاز لجمع وتصوير الحروف يمكنك أن تشتريه اليوم .

مميزات جهاز لينوترون ٢٠٢

- يصف الحروف الكتر ونياً بدون عدسات أو مرابيا ولا يعتمد على قطع متحركة لتصوير الحروف .
- يصور الحروف العربية بسرعة ٣٠٠ سطر في الدقيقة تقريباً .
- يستطيع المزج بين ١٣٦ مقاس بنط مختلف ما بين ٤,٥ إلى ٧٢ بنط .
- يحتوي على ٨ أطقم للحروف العربية و ١٢ طقم للحروف اللاتينية في آن واحد .
- يحفظ أشكال أطقم الحروف على أقراص مغناطيسية صغيرة .
- يوفر تكلفة عملية تخزين وتركيب وتنظيف شبكة الحروف .
- ينتج جميع الأحجام بالإضافة إلى إمكانية تمدد وتقلص وميل أحرف الطقم الواحد .
- يملأ سطر بطول ٤٨ بيكا و ٦٠ سبتيتر لترجيع الورق أو الفيلم .

معلومات

هاتف

أحمد أحمد الخيشي

الخيشي حارس

معلومات برادرام ٦ القصر
بوكا : أوكست
القاهرة : مكتب ومعرض ٢٥ عباس راتب بشار
سويسل وكسلا ٢٠٢

الوافع الأدبي

المرايا المتجاورة : عرض ومناقشة
ت. س. اليوت في المجلات الأدبية ١٣٩٣٩ - ١٩٥٢
كشاف المجلد الثالث

عرض ومناقشة المؤرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين لجابر عصفور

يهدي الدكتور جابر عصفور كتابه «إلى الجامعة التي أنتمى إليها ... إلى الجامعة التي أحلم بها» . إهداء يحدد نبرة الكتاب من أول سطر إلى آخر سطر فيه ؛ فحقي التأليف في العلم يجعل نبرة ويعبر عن موقف . وهذا الموقف يصدر عن طه حسين ولكنه لا يظل مرتبطاً بطه حسين . فاقتران اسم الجامعة باسم طه حسين حقيقة تاريخية لا يعرفها تلاميذ طه حسين فقط ، بل يعرفها خصوصه أيضاً ، حين يجولون هجومهم على طه حسين هجوماً على الجامعة . ولم يكن هذا الاقتران مقصوراً على دور الجامعة ودور طه حسين في الحياة العامة ، بل كانت شخصية طه حسين داخل الجامعة جزءاً أساسياً من كيانها ؛ كان أول عميد مصري لأقدم كلية في «الجامعة المصرية» الوحيدة آنذاك ، وكان مؤسس الجامعة المصرية الثانية وأول مدير لها . وما زال روح طه حسين يتردد في جنبات الجامعة حتى الآن ، ولعله هو كل ما تملك من روح .

ونحن الذين نلعلنا مباشرة على طه حسين لا ننسى أننا كنا لا نعرف النظرة الحديثة إلى الأدب والبحث الأدبي إلا من خلال محاضراته وكتبه - لقد نمونا في ظله ، وكلنا أخذ منه شيئاً أو أشياء ، ومنا من أسرف في تقليده لا كما يقلد المرء أستاذه بل كما يقلد الطفل أباه ، فإذا خرج إلى الحياة كان صورة من الأب ، يحتفظ بالقليل من فضائله والكثير من عيوبه .

حمل عنوان «دراسات حول طه حسين» . على أن هاتين الدراستين المختصتين قد تناولنا إنتاج طه حسين كله - من نقد وقصص وتاريخ - بالتحليل والتقييم ، فكأنها - بالضرورة - انتقائيتان ، ارتكزتا على نصوص معينة ، وانجبت أولاهما على الخصوص إلى إصدار الأحكام القيمة على أعمال طه حسين أكثر مما شغلت بوصف تلك الأعمال .

ولا شك أن الجانب الأقوى تأثيراً بين أعمال طه حسين هو دراباته الأدبية ، وهي موضوع هذا الكتاب الكبير الذي قدمه

والعجيب أن طه حسين ظل بعد موته كما كان في حياته علماً ورمزاً ؛ فهاجمه أقوام وبعده أقوام ؛ وكأننا لم نتجاوز المرحلة الفكرية التي يمثلها طه حسين . وقليل هي تلك الدراسات التي استطاعت أن تنخلص من آثار الضجة التي أثارها طه حسين في حياته وبعد موته . أذكر من أحدثها دراسة الدكتور زيلمارسدن جوزر وحمدى السكوت التي قدما بها عملها البيوجرافي المستوعب عن طه حسين ، ومحاضرات الدكتور حسين نصار في جامعة الموصل عن طه حسين ، وقد نشرتها الجامعة في كتيب

الدكتور جابر عصفور (٥٠٩ صفحة).

فالباحث يعتمد على مسلمات ثلاث :
الأولى : أن ثمة صيغة أساسية يتمحور حولها كل فكر علمي . وهذه إحدى المسلمات الضرورية في النظرية البنوية .
فإذا كانت هناك صيغ فكرية أساسية يعمل وفقها ذهن البشرى عموماً ، من الإنسان البدائي إلى عالم الإلكترونيات ، كما يزعم لى ستروس ، فإنه لا شك مطلب هين أن نستكشف الصيغة الفكرية الوعوية لفكر واحد .

المسلمة الثانية : أن شتى جوانب الفكر تكون وحدة متلائمة الأجزاء . وهذه نتيجة مباشرة للمسلمة الأولى ، فما دامت هناك صيغ أساسية للفكر ، فإن هذه الصيغ تتمثل في شتى جوانب هذا الفكر ، ومن ثم لا ينفصل جانب منها اختلافاً جوهرياً عن جانب آخر ، بل يفضى كل جانب سائر الجوانب .

المسلمة الثالثة : وهي خاصة بفكر طه حسين النقدي - أن نقده النظري لا ينفصل عن نقده التطبيقي (أو العكس) ؛ ولذلك يجب التعامل مع هذين النوعين على أنها «وحدة متكاملة» .

فأما الإعجاب فلأن الوصول إلى الصيغة الواحدة ، تحت كل هذه المتغيرات ، يستلزم قدرًا هائلاً من عمليات التبسيط والاختزال (كاختزال الكسور الجبرية) . وأما الإشفاق فلأن تحليل الأفكار واختزالها لا يمكن ضبطها كما ينضبطان في المقادير العددية أو الجبرية . ومن ثم يتزق الباحث إلى إحدى نتيجتين : إما أن تكون الصيغة التي يتوصل إليها شديدة العموم ، أو بدئية من بدديات العقل ، وإما أن تعسف هذه الصيغة احتسافاً ، ولو خالف كل مطبات الواقع ، كما زعم لى ستروس (أيضاً) أن الطوطمية ليست صورة بدائية من التدين ، ولا تنطوي على اعتقاد الجماعة بأنها تنسب إلى حيوان ما ، ولكنها نوع من التصنيف العلمي ، تليز به الجماعات بعضها عن بعض !

فالمشكلة تنحصر في علاقة الكلّي بالجزئي ، أو العالم بالخاص ، أو الصوري بالمتين ؛ إذ لا يتنازع أحد في قيمة التصورات الكلية ، ولا الصيغ الأساسية في حيث هي نزع من هذه التصورات . أما الذي لا نطمئن إليه النفس ، ولا يفيض عليه دليل ، فهو الزعم بأن لهذه الصيغ الأساسية وجوداً مستقلاً ، منفصلاً عن الوقائع الجزئية . وهذا ما يستلزمه قول الباحث بوحدة الصيغة وثباتها؛ فلو كانت الصيغة الأساسية كائنة في الواقعة الجزئية وداخلية في تركيبها ، لما صح القول بثبات تلك الصيغة . وأخرى ، وهي أن القول بثبات الصيغة يقتضى أنها كانت موجودة ، وكاملة ، قبل أية واقعة من الوقائع الجزئية ، وهو قول ظاهر السخف . وإذا فتح نتعامل مع الصيغ الأساسية على اعتبار أنها تجريدات ذهنية ، يضعها العقل تشرى لتنظم الوقائع الجزئية والسيطرة عليها . ونرى البنوية ،

يحدد المؤلف في مقدمته الموجزة (بالنسبة إلى غزارة ما تضمنته من أفكار) الأركان الثلاثة الأساسية في كل بحث جدير بهذا الاسم : المشكلة التي يراد بحلها ، ومنهج البحث ، وطريقة المؤلف في استخدام هذا المنهج . أما المشكلة فيعرفها كل من قرأ كتب طه حسين ؛ فدراساته الأربع التي امتدت قرابة نصف قرن لم تسرف على خط منهجي واحد ، فالباحث عن المؤثرات في «ذكرى أبي العلاء» يقابله التركيز على لحظات الإبداع في «مع المتنبي» ، والشك الديكارتي في «الأدب الجاهلي» ، وكأننا أمام عدة نقاد لا ناقد واحد ، أو أمام ناقد ينتقل بين المناهج والنظريات ... مثلاً ينتقل المسافر بين العربيات والمخططات . هذه عبارة الدكتور جابر عصفور نفسه ؛ وهو يسوقها على سبيل التقرير لا التشكيك . ويزيد على ذلك فيشير إلى التغيرات المهمة التي طرأت على المناخ الفكري في مصر ، وانعكست آثارها على إنتاج طه حسين النقدي . وكان يمكن لباحث أن يحسك بهذا الحيط وينيه في سائر فصول الكتاب ، فيتابع طه حسين في رحلته الفكرية الطويلة «بين العربيات والمخططات» ، ولكن باحث لا يجب الطرق السهلة ، وكأني به يمثل - مع طه حسين - بيت أبي العلاء :

لا يراي الله أرعي روضة سهلة الأكثاف من شاه رعاها
وهو - مثل طه حسين أيضاً - حرص على متابعة الفكر العالمي في آخر منجزاته ، وقد أصبح البحث التاريخي في هذه الأيام بمحل الإهمال - إن لم يكن الزاوية - في البيئات التقليدية للتقدمة ، وعظمت الفتنة بالبنوية وما تحلّفه من تصور مريح لنظام كوفي ثابت ، بفضل إلحاحها على «البيئات الأساسية» للفكر والشعور والعمل . لذلك يعلن الباحث في أول جملة من مقدمته :

ويحاول هذا البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدي عند طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التي ينشأ بها هذا الفكر .

ويضيف :

«بقدر ما يسعى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة ، لا ينفصل فيها نظر عن تطبيق ، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر ، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه ، ويتقصى كل مجال ، ويتدبر كل تغير ، ويخلط في كل تنوع ، للوصول إلى أساس شتى ، يرد التنوع إلى وحدة ، والتغير إلى ثبات» .

هكذا اختار الباحث الطريق الأصعب ؛ وهو اختيار غير الإعجاب حقاً ، ولكنه إعجاب ينطوي على نوع إشفاق .

اليحت عن «الكلمة المفتاح» في نص ما . وقد وجد هذه الكلمة في تشبيه «المرآة» الذي «يستخدمه طه حسين ويبلغ على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بامانة والأدب بخاصة» (ص: ٢٧) . لذلك خصص ليحت دلالات هذا التشبيه «ومختلا» بلفت صفحاته الأربعين . ومع أنه أطمأن إلى اعتبار المرآة «عنصرًا تأسييسيًا بالغ الأهمية في نقد طه حسين» ، فقد تبين له من التحق الدقيق لدلالات هذا التشبيه في سياقاته المختلفة عند طه حسين ، ودلالاته في النقد الأدبي عموما ، أنه لا يمكن حصره في إطار نظرية واحدة (نظرية المحاكاة على وجه الخصوص) ، ولكن دلالاته تختلف بحسب توظيفه في كل نظرية ؛ إذ تصادفه لدى منظري الكلاسيكية والرومنسية والواقعية بعمان مختلفة ، وإن كان الجذر المشترك بينها هو أن الأدب صورة عن أصل سابق عليه ، وربما كان هذا الأصل هو المجتمع (عند الواقعيين) أو العالم الداخلي للمبدع (عند الرومنسيين) أو الطبيعة (عند الكلاسيكيين) . أما عند طه حسين فدلالة «المرآة» تجمع بين هذه التصورات المتعارضة ، وتحاول التوفيق بينها على نحو ما .

وبناء على تحليل المؤلف نفسه يمكننا القول بأن تشبيه المرآة لدى طه حسين على الخصوص - يبقى عددًا من الدلالات المختلفة ؛ بل المتعارضة أحيانًا - عن طبيعة الأدب . وإذن فكيف يصح اعتباره «عنصرًا تأسييسيًا» ؟ ولعلنا نتساءل عما يقبده المؤلف - الفصيح - بهذا المصير التأسييسي ، وهل يقربه من «الصيغة التكوينية» التي اقترض أنها موجودة في نقد طه حسين ، وأن بحثه سيكون محاولة لاكتشافها ؟ أليس الأقرب إلى الواقع أنه حين لاحظ أهمية هذا التشبيه - التي ترجع إلى تكراره من ناحية ، وإلى وظائفه المركزية من ناحية أخرى - وضع يده على «مفتاح» جيد لفهم فكر طه حسين النقدي ، وأنه حين حلل دلالة هذا التشبيه استطاع أن يحدد مجموعة من الأسئلة - ولعله أثار معظمها ضمنا - سوف يتركز عليها التحليل الكيفي المحتوي فكر طه حسين النقدي ، وهو - في نظرنا - أنسب وصف للعمل الذي يقوم به المؤلف في قسبي الكتاب ؟ .

فلو سلك الكتاب الإجراء العادي في تحليل المحتوى ؛ لكان عليه أن يصحى عدد المرات التي ورد فيها تشبيه المرآة للدلالة على تصوير الأدب للمجتمع ، وتلك التي ورد فيها للدلالة على تصويره لذات المبدع ، ثم تلك التي تشير إلى تصوير الطبيعة أو الإنسانية ، واستخلص من هذه القيم الكلية نتيجة تتعلق بترجيح نظرية على نظرية ، أو غلبة نظرية معينة على كتاب دون كتاب . وكذلك الحال بالنسبة إلى تشبيه النقد بالمرآة ، مع ما يمكن أن تطوى عليه الدلالات المختلفة للتشبيه في الحالتين من مسائل فرعية تعالج بالطريقة نفسها . ولكننا نشك في قيمة النتائج التي يمكن الحصول عليها بهذه الطريقة . حقًا إنها تجيب عن أسئلة محددة ، ولكن هذا التحديد نفسه

من هذه الناحية ، إحياء للفلسفة الواقعية القروسطية ، التي كانت ترى للفهم المجردة وجودًا واقعيًا خارج الدهن .

لاجرم يقع إعلان المؤلف عن منهجه هذا من نقوسنا موقع الإعجاب والإشفاق مما : الإعجاب لصحامة المجهود الذي يأخذه على حقيقته ، والإشفاق ألا يؤدي به هذا المجهود إلى نتيجة ذات قيمة . ولو أن المؤلف وضع قصصية الأساسية (أن هناك صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدي) في شكل سؤال يمكن التوصل من خلال البحث إلى إجابته أو نفيه ، بدلًا من هذه الجملة المجازمة التي استهل بها كتابه ، لكان البحث اختيارًا طليًا لصلق هذه السلسلة البنيوية . ويؤيد إشفاقنا حين نحض في قراءة المقدمة ، فيبين لنا أن المؤلف واع بتأثير التغيرات الفكرية والنفسية في تشكيل فكر طه حسين النقدي ، ونشر أن المؤلف قيد نفسه بالنتج البنيوي ، مع كونه غير مقتنع به كل الاقتناع . ويمكن أن يقولنا الكتاب - من هذه الزاوية - مسرحية ذهنية تدور في عقل المؤلف بين نزعتين عقليتين متعارضتين .

ولكننا ننحى هذا التأثير الفني للكتاب كي نحصر اهتمامنا في علمه الفكري . ونلاحظ أول شيء أن خطه البنيوي كان شكليًا أكثر منه حقيقيًا . فرمًا استراحت ضائير البنيويين إلى التقسام الثنائي للكتاب : مرابا . الأدب ومرابا الناقد ، فقه مراعاة لمبدأ «الطرفين المتقابلين» الذي تعتمد عليه البنيوية في التحليل والتركيب ، وربما وجدوا في الفصول الثلاثة التي يتألف منها كل قسم صورة من العملية التركيبية المتقدمة التي تجمع بين الطرفين المتقابلين في مفهوم واحد . ولكن القصصية البنيوية الأساسية ، وهي اكتشاف صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدي ، تسقط من مدخل الكتاب ، وينهى عن سقوطها هذا العنوان المبكر المشرق الذي يطالعنا على غلظه : «المرايا المتجاورة» . «فتجاور» المرابا ، أو غير المرابا ، لا يشير بصيغة واحدة على كل حال . وسرعان ما يتبين لنا أن القصصية التي طرحت بنبويا ، قد صولبت إجراءاتها بأدوات علم الأسلوب وتحليل المحتوى . إن «الصيغ الأساسية» - في أم صورها - قوانين رياضية . ونحتاج هذه القوانين - في العلوم الطبيعية - إلى أن تدعم «بنموذج» هنتمي ، كما أن قوانين الانعكاس والانكسار في الضوء تدعم بتشثيل الضوء بخطوط مستقيمة . والقانون والتوزيع كلاهما لا يوجد في الطبيعة ، ولكنها وسيلتان لتفسير التغيرات الطبيعية والسيطرة عليها . والمهدف النهائي لأي بحث بنبوي هو أن يصل إلى قوانين شبيهة - إلى حد ما - بالقوانين الطبيعية ، حتى ولو كانت قيمتها وصفية محضة . ولهذا تستعين الأبحاث البنيوية في العلوم الإنسانية بالتمناج ، مثلها مثل العلوم الطبيعية .

ولكن الدكتور جابر عصفور استعاض عن التوزيع العلمي بتشبيه أدبي . ولم يأت بهذا التشبيه من عنده ، ولكنه استخرجه من نصوص طه حسين نفسها ؛ أي أنه اتبع إجراء أسولويًا في

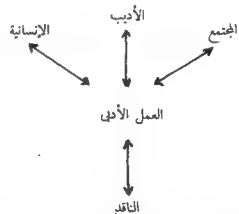
لإعاداته ، ويستطيع من أراد أن يراجع لدى المؤلف) يتخلص إلى النتيجة الآتية :

«ولكن يبقى السؤال الملح عن مدى توافق الصيغة التوفيقية التي ألف بها هذا الفكر بين تعارضات وتناقضات لافتة ، ستبينها تفصيلاً فيما بعد . لقد أشرت إلى أن الصيغة التوفيقية - عند طه حسين - لم تكن صيغة جذرية ، (إبراز الكلمات من عندي) ، بمعنى أنها لم تقم على التركيب الجلدلي الذي يولد من التناقضات مركبات جديدة ، تتجاوز التناقض وتزعمه في آن . وإنما كانت الصيغة تعتمد على التبسيط المفهومي من ناحية ، والتجاوز المكاني من ناحية ثانية . أما التبسيط المفهومي فإنه يتوقف عند العبارات العامة عن التصورات ، فلا يتعمق جيلرها المعرفي ، أو يوصل تأصيلها حاسماً طابعها الوظيفي . ولذلك نسمع - في نقد طه حسين - عن «البيئة» و«العصر» - مثلاً - كما نسمع عن «المجتمع» و«الحياة» ، دون أن نكتشف فارقاً حاسماً بين هذه الألفاظ ، التي لا تطرح بوصفها دوال متعددة المدلول ، فتعبر بمفاهيم متصلة ، بل تطرح بوصفها دوال عامة ، تشير إلى مدلول بالغ المرونة ، أشبه بالهويول التي تتجسد - في كل حال - على نحو مختلف ، يخضع إلى المناسبة التي يفرضها عمل أدبي ، أو يقود إليها النقاش ، بغض النظر عن التضارب» (ص : ٥٧)

أين هذه «الهويول التي تتجسد في كل حال على نحو مختلف» من ذلك «الأساس التحقي» ، الذي يرد التنوع إلى وحدة ، والتغير إلى ثبات ؟ إن التقرير الأخير قد ألقى الوعد القديم ، حين تبين أنه مستحيل التحقيق . ولكن المؤلف لا يريد الاعتراف بذلك ، فهو يفر - مرة أخرى - إلى تشبيه المرأة ويكرر قوله إنه «عنصر تأسيسي في الفكر النقدي عند طه حسين» . وهنا يجب أن نبدي إعجابنا بمهارته في صياغة المصطلحات ، إذ لا يزعجه غياب «الأساس التحقي» ، أو «الصيغة التكوينية» عن فكر طه حسين النقدي (يستعمل المؤلف هذين الاصطلاحين كدلتين على مدلول واحد ، وإن اختلقت زاوية النظر إلى هذا المدلول ، ولا نطالبه نحن بأن يعطينا «فارقاً حاسماً» بينهما) . فليكن هناك «عنصر تأسيسي» ! وهنا يجب أن نتوقف لتطالبه بتوضيح الفرق بين الصيغة التكوينية و«العنصر التأسيسي» ، عالين أنه سيجيب بأن «العنصر» جزء من «الصيغة» ، ولكنه لا يكون وحده صيغة ، فتعترض عليه بأن العنصر ، ما دام هذاوصفه ، لا يمكن أن يحمل عمل «الصيغة التكوينية» . ولهذا نقول إنه تخلى بمثل هذا التصريح عن مشروعه البنوي ، وإن لم يعترف بذلك ، وزرى

يبعدها عن الطبيعة المركبة للإنتاج الفني أو الفكري . أما لماذا نمد المصباح الذي اتبعه الباحث في دراسة نقد طه حسين نوعاً من «تحليل المحتوى» وليس قراءة عادية أو تفسيراً عادياً ، فلسبيين : أولها أن البحث شديد الالتصاق بالمادة ، فهو يتحرك «من نصوص طه حسين وإليها» - كما يقول المؤلف . والسبب الثاني أنه يستوي المادة جمعاً وتصنيفاً ، ثم لا يضيف إليها من خارجها إلا ما يوضح أو يؤكد المعاني المستخلصة منها ، سواء أكانت هذه الإضافات من إنتاج طه حسين الإبداعي أم من إنتاج غيره . وإلى هذين السببين نرجع سلامة منهج الكتاب ، فهو بحث موضوعي كأحسن ما تنمى في الأبحاث الأدبية ، ومع ذلك فإن موضوعيته لا تعني الجفاف أو الوقوف عند الظواهر السطحية ، فالمؤلف ينطلق من ملاحظاته الجزئية على النصوص إلى تفسيرات كلية لطبيعة الإنتاج النقدي عند طه حسين ، وهو ما يوجب على القسم الثاني بوجه خاص . وإذا كانت هذه التفسيرات الكلية قاصرة عن درجة «الصيغة الأساسية» التي افترض وجودها في بداية بحثه ، فما ذلك - في تقديرنا - إلا لأن نقد طه حسين لا يرتكز على «صيغة أساسية» لها قدر من الوضوح والتحديد يكفي لأن تكون أداة صالحة لتقييم فكر طه حسين النقدي ، أو حتى لفهمه .

وقبل أن نتنقل إلى الحديث عن هذه التفسيرات بشيء من التفصيل نرى من المفيد أن نتوقف عند الصفحات الأخيرة من المدخل ، لأن المؤلف يعلن في هذه الصفحات تحليله عن فرضيته البنوية ، وإن ظل واقفاً تحت وهم المحافظة عليها . وهو وهم ناشئ عن عدم الوضوح في تحديد الوظيفة التي يقوم بها تشبيه المرأة في حركية البحث . فهو يحاول التمسك به على أنه يحقق شروط «الصيغة الأساسية» في بحث بنوي . مع أنه ليس أكثر من «مفتاح» أسلوبي ، كما سبق أن بينا . والحقيقة أن المؤلف لم يقصر في البحث عن صيغة أكثر تحديداً من ذلك التشبيه بالتمدد المعاني . وكان بنويها مخلصاً حين وضعها في هذا الشكل التخطيطي :



ويعد شرح مفصل لهذا التخطيط (لا يتسع هذا المقال

هذه الصعوبات بوجه خاص . ومع ذلك فربما كان المؤلف قد احتشد له أكثر من القسم الثاني . ولا بد من ذلك ما دام هو الأول - حتى لو تنازل عن مشروعه البنيوي صراحة أو ضمنًا - هو البحث عن «فكر» نقدي ، لا عن ممارسة نقدية . ولعله عني في ذلك حين يكتب عن نقد طه حسين بالذات . فعمل الرغم من قلة ما كتبه طه حسين عن نظرية الأدب ، فإن لهذا القليل أهميته الكبرى من جهتين : الأولى أنه يحدد الأصول الكامنة في نقده التطبيق ، والثانية أنه هو الجانب الأقوى تأثيراً في اتجاه الأبحاث الجامعية بعد طه حسين . وقد أشار المؤلف إشارة واضحة إلى هذه الأبحاث حين قال في ختام والمداخل : «

ولذلك تواجه التجاور المكاني للعناصر المكونة للفكر النقدي متمكناً على العناصر المكونة للعمل الأدبي ، فتحتقن كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى ، ويتحول العمل الأدبي إلى أجزاء متجاورة تدرس منفصلة . وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية والمتجاورة مكانياً في الكتاب أو المقال ، والمتعاقبة زمانياً - أحياناً - في الإجراء ، فيبدأ الدرس الأدبي بالحديث عن البيئة أو العصر ، وينتهي بالخصيصة أو سيرة الأديب ، ويثقل بالجال ، حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لفظي يؤثر في الناقد . بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبي إلى أدرج ، تفرغ محتويات كل منها قبل فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل في فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية... الخ . مرة ، ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية . ثم ينقسم ما يتبقى من العمل الأدبي ليوضع تحت بطاقات أخرى - أو عناوين - تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية في عمليات إجرائية متجاورة ، تبدأ بمصر العمل وينتهي بتنتهى بمبانيه وألفاظه » . (ص : ٥٨)

والواقع أن التبع المؤتبط الذي تسير عليه هذه الأبحاث لم يعد يرضي الكثيرين من أساندة الأدب ، ولكن القول بأنه نابع من نظرية الأدب عند طه حسين هو ما لم يجرؤ أحد على قوله حتى الآن ، فها أعلم . حقا لقد أشار جوزف والسكوت إلى هذا النوع من الأبحاث في دراستها عن طه حسين (ص : ٢٤) ، ولكنها نسباه إلى كتاب «ذكرى أبي العلاء» بالذات ، بل إلى فهم خاطئ لطبيعة هذا الكتاب (يشترك فيه طه حسين نفسه) وهو أنه دراسة أدبية . والواقع ، كما يقول الكاتبان ، أنه أدخل في باب الترجمة أو دراسة الشخصية .

وما دام كل شيء - تقريباً - في الدراسات الأدبية الجامعية

أيضا أن البحث لم يضر بهذا التخلي بل صلح عليه ، إذ بقى أمينا لطبيعة المادة .
والباحث في النقد الأدبي عند طه حسين يواجه بصعوبات ثلاث :

الصعوبة الأولى - وقد سبق الإشارة إليها - أن إنتاجه النقدي يستقر قرابة نصف قرن ، ومن ثم يحتمل أن يكون قد عدل وبذل في بعض أفكاره . واقتراض أن هذا التعديل يمس المرض دون الجوهر ، اقتراض يستند إلى الفصل البات بين الكليات والجزئيات ، وهو غير مسلم به .

والصعوبة الثانية أن نقد طه حسين - وما هو بسبيل النقد من تعريف ببعض الأعمال الأدبية - يمتد كذلك حتى يشمل الآداب الأوربية قديما وحديثا ، والآداب العربي قديمه وحديثه . ولا يستبعد أن يكون اختلاف المادة سببا في اختلاف موقفها من جنس الأدب كما يراه الناقد ، ومن ثم اختلاف طرق التعامل معها . وليس طه حسين بدعا في ذلك ، فليس شيتسر ، العالم الأسلوب الكبير ، لم يسط ظاهرة «الانحراف» عند دراسة الأعمال الأدبية الكلاسيكية الدرجة نفسها من الأهمية التي راعاها في دراسته للأعمال الحديثة .

الصعوبة الثالثة - ولعلها هي أخطرها جميعا - أن كتابات طه حسين التي خصصها لنظرية النقد محدودة جدا ، ولعل «أعظم» إذا قلت إن أهمها هو مقالة «القلماء والحدثون» التي نشرت في «السياسة الأسبوعية» في ٣١ يناير ١٩٢٣ («حديث الأربعاء» ، الجزء الثاني) ثم مقدمة «في الأدب الجاهل» (١٩٢٧) ، ولها بسط بعض ما جاء في المقالة الأولى وزيادة عليه . ولعل دراسة مقارنة بين المقالة والمقدمة أن تكشف عن فروق مهمة ، قد يكون بعضها راجعا إلى أزمة «الشعر الجاهل» سنة ١٩٢٦ . وهذه مشكلة أخرى تضاف إلى قلة الأبحاث النظرية عند طه حسين ، وهي أن قسما كبيرا من نقد طه حسين نشر أولا في صحف سيارة ، وكان له صدى سريع وقوي ، بل عنيف أحيانا . وكان طه حسين محاربا صعب المراس ، كما كان شديد الحساسية لما يقال أو يكتب عنه ، ومن ثم لم يكن تعرضا للأصول النظرية في النقد - غالباً - من باب العرض العلمي الهادئ ، بل كان متأثرا بسياق معين ومناخ فكري معين . وإذا جاز القول بأن الجدل يحفز الجدل إلى توضيح مواقفه النظرية واستكمال جوانب النقص فيها ، وبذلك يتيح للنظرية أن تنمو مع بقائها واحدة في جوهرها ، فإن الفكرة يمكن أن تتلون عند كاتب مثل طه حسين بالوان انفعالية قد تفادج القارئ بما لم يكن يتوقعه .

والقسم الأول من الكتاب ، وقد خصصه المؤلف لنظرية الأدب عند طه حسين ، وجعل عنوانه - تمثيا مع التشبيه ليربط بين أجزاء الكتاب - «مرايا الأدب» ، يظهر فيه تأثير

كانت المادة الفكرية مصوغة في أشكال غير مباشرة (كالأشكال الفنية) كان إخضاعها لبنية فكرية (لافنية) متوفقاً على تجريدها من شكلها، أي على تشويهها بصورة من الصور. وكنتا الصفتين (التنوير والشكل الفني) متحققان في نقد طه حسين. ولذلك انطوى هذا القسم من كتاب الدكتور جابر عصفور على نصف ما. وكلمة «التصف» قد لا تكون دقيقة في الدلالة على المعنى الذي أريد به؛ فالدكتور جابر لا يشوه بمعنى النصوص التي يقلها أو يشير إليها عند طه حسين، ولا يبرز بعضها دون بعض ليحتج لرأى مقرر سلفاً. إن احترامه للوقائع يعدل محاولته المستمرة للبحث عن «صيفة» لا تروايتها. ونتيجة هذا التناقض هي أن يحسك بالأطراف المهمة للفكرة، التي عبر عنها طه حسين في سياق خاص أو سياقات خاصة (بعضها عامة بدقة) ويعرضها في تسلسل منطقي؛ فيشدها نحو دلالة عامة لم تكن من لوازمها.. لعل هذا هو ما يعنيه المؤلف بالتجاوز. ولكن الحسط الذي لا ينبغي «تجاوزه» في مثل هذا «التجاوز» دقيق كالشعرة. وآيته أن يحيط الباحث بكل أبعاد النص، وألا يخرج عن هذه الأبعاد. إننا لا نستطيع -مثلاً- مناقشة المؤلف لفكرة «أن الأدب مرآة للمجتمع» عند طه حسين بالصورة الآتية:

«إن أسر العمل الفني في سجن المشاكلة مع (الحياة الواقعية)، وإخضاعه المحكم لقانون العلة، يؤكد أننا في قلب المحاكاة الذي ينضج دائماً بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين، وعلاقة يدمج فيها الملوك إلى علته...

«وكيف يمكن أن يجر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التي يولد بها دون أن يكون له دخل فيها؟... واعتدل تثبت الحرية وتنبى بنفس القدر، وتعدو لمرآة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذي تنبى عنها هذه الفاعلية...

«ويتحول العمل الأدبي بسبب ذلك، تدريجياً، إلى وسيلة تخدير وهي المنطقية بمجمعه، وتقلع من منتج مشارك في العمل الأدبي إلى مستهلك سلبي للعمل» (ص ص: ١٢٢ - ١٢٣)

لم أورد الفقرة بتأنيهاً إيطاراً للاختصار. وأرجو أن أكون قد حافظت على صحيح المؤلف كما هي. إن محور هذه الفقرة هو أن الأدب لا يمكن أن يكون محاكياً للحياة ومؤثراً فيها في الوقت نفسه (وقد قال طه حسين بالفكرتين جميعاً). ولكن التناقض لا يأتي في الحقيقة إلا من دفع كل من الفكرتين إلى مدى لا تتبته ولا تستلزمه نصوص طه حسين. فاقول بمشاكلة الحياة الواقعية لا يقتضى -بالضرورة- أن يكون العمل الفني أسيراً في سجنها، والصدق لا يمتد إذعان الملوك لعلته (إن صح أن طه حسين جعل العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة «ملوك»

عندنا هو من غرس طه حسين فلا بد إذ نلاحظ ضعفها وتهاها أن نمود إلى فكر طه حسين لتعرف أسباب هذا الضعف والتها. هذا منطق علمي سديد لا شأن له بالمستولية بمعناها الأخلاق. فالمستولية الأخلاقية ترتبط بالقدرة. ولم يكن في وسع طه حسين في الربع الأول من هذا القرن أن يصوغ لنا أفكارنا في الربع الأخير منه. مستولية كل جيل يحملها ابتازوه. ومع ذلك فقد يتردد المرء في نسبة حالة الجمود والآلية التي تسود الدراسات الأدبية الجامعية، أو حالة الفوضى الذاتية التي تسيطر على النقد «الحري»، إلى أفكار طه حسين، ولا يزال فكر طه حسين أكثر تقدماً من أفكار كثير من معاصرينا. ولقد كان ألمع النقاد في الجيل الذي تلا طه حسين، وهو محمد مندور، امتداداً مباشراً لطله حسين. لذلك يجب أن نفهم فكرة كالفقرة السابقة في ضوء فكرة أخرى وردت في المقدمة بصدد الحديث عن منهج الكتاب «من نصوص طه حسين وإليها»:

«ويقدر ما تسعى هذه الحركة المنهجية - في النهاية - إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدي فظها تسعى إلى امتلاكه؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية. وبمعى قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدي تتحدد قدرتنا على الحوار التكاملي معه، وعلى تجاوزه في آن. وبالحوار والتجاوز ننظر غلصين الأقوم تقاليد صاحب هذا الفكر، ونضيف إلى عقلانيته التي تقبل التجدد من خلال النى. ولقد علمنا طه حسين - في الجامعة وبالجامعة - أن نفهم لتتلك، وأن نمتلك لتتجاوز، ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثنا نعبده، أو وثنا نرجمه، أو أن نقنع بكتابة «حاشية» أو «تقرير» على فكره».

فالذي يطلمح إلى تجاوز فكر طه حسين لا يتوقف عند اتباعه الذين لم يقلحوا حتى في تقليده، ولكنه يعود إلى المنبع محاولاً أن يدرس كل إمكانياته. هذا أيضاً منطقي وسديد. ولكن كيف ندرس فكر طه حسين، أو أي فكر آخر؟ إننا ندرسه حسب مقولات فكرية معينة، مستمدة - في القسم الأكبر منها - من ثقافة عصرنا. ولكننا إذا لم نراع في الوقت نفسه مادة الفكر الذي ندرسه، كنا بمعرض أن نضع هذا الفكر لتخطيط لا يناسبه، إما لأنه أوسع أو أضيق منه. وهذا هو الحطأ الذي أحس حوله الدكتور جابر عصفور: دفعه إليه تشبهه بالمقولة البيئية، وسجاء منه احترامه للوقائع التاريخية. وقد أثبتت المقولة البيئية في هذا البحث - ولا نتحدث الآن عن البيئية بصورة عامة، كفلسفة أو كمنهج في البحث - أنها لا تصلح للتطبيق في جميع الأحوال. فالحكم دائماً هو مادة البحث، ثم شكل هذه المادة. فكلما كانت مادة البحث عرضة لتغيرات مهمة كانت الصيغة البيئية مضللة، لأنها مبنية على افتراض الثبات. وكلما

به «علة» - بهذا الجزم القاطع - إلا أن يكون شيء قريب من ذلك قد وقع في «ذكرى أبي العلاء» - الذي يظهر فيه نوع من الفطنة بالفلسفة الوضعية).

وقد أقحمت في هذه الفكرة فكرة أخرى أجنبية عنها . وهي فكرة الحتم النفسي التي عبر عنها المؤلف بكون الأدب «سجين هذه الحرية التي يولد بها دون أن يكون له دخل فيها» . فحرية الأدب إزاء المجتمع شيء - وحرية إزاء طبيعته الخاصة شيء آخر . وإذا عد الأدب - في زعم متطرف - نوعاً من الخارجين على المجتمع . فأقرب ما يتصور فيه أن يكون متحرراً إلى أقصى مدى الحرية بالنسبة للمجتمع . مع كونه خاضعاً أتم الخضوع . بل لبعية في بد نزواته الشخصية . ولكن المؤلف مزج بين الفكرتين المتباعتين ليؤكد استحالة الجمع بين كون الأدب مؤثراً في المجتمع متأثراً به أو «معلولاً» له . ولم يكن الجمع بينهما - اعتياداً على نصوص طه حسين أيضاً - مستحلاً لو أراد : فالفكرتان - كما غرضها طه حسين - يمكن أن تتناقضا كما يمكن أن تتكامل . وهذا ما نعتية «بالأطراف المهمة» في بعض الأفكار عند طه حسين . ولو التزم المؤلف حد «التجاوز» المقبول في دراسة نقدية لاحتج بإثبات هذا البس أو الإهمال دون أن يلزم طه حسين آراء لم يقلها . ولم يكن ليسلم بها . ولكن المؤلف لديه - على ما يبدو - مقولة عن «استقلالية الأدب» . تطل برأسها في هذه الفقرة . وكثير من فقرات الكتاب .

كذلك يبدو لنا شيء من التعسف في مزج المؤلف (وليس طه حسين نفسه) بين الطبيعة الاجتماعية الفاعلة للأدب (أو وظيفته الاجتماعية) والطبيعة السلبية (أو شبه السلبية إن أردنا مزيداً من الدقة) للعلمية الإبداعية . ثم بين هذه الصفة شبه السلبية وبين الجهد غير المادي الذي يصاحب عملية الإبداع في كثير من الأحيان . (ص ص : ١٥٣ - ١٥٥ . ١٦٢ - ١٦٦ . ١٧٤ - ١٨٠) . فالموضوع الذي تتناوله هذه الأفكار الثلاثة واحد حقا . ولكن زاوية النظر مختلفة . ليست العلاقة بين الفكرة الأولى والثالثة علاقة تناقض (ص ص : ١٦٣) . ولا بين الثانية والثالثة علاقة «تعارض» (ص : ١٥٣) أو اختلاف في مستوى الفهم (ص : ١٧٩) . كما يقول المؤلف . ولكن الاختلاف الظاهري بين هذه الأفكار الثلاثة راجع إلى اختلاف زاوية النظر (أو «النظور» . وقد استعمل المؤلف هذه الكلمة أيضاً ص ١٧٨ . ١٨٠) وكانت كافية . لو التزم بمفهومها الدقيق . لاستبعاد كل العلاقات السابقة) . فالموضوع الواحد - ينظر إليه في الحالة الأولى من زاوية علاقته بسائر المؤسسات الاجتماعية . وفي الحالة الثانية من زاوية وجوده فقط . وفي الحالة الثالثة من زاوية علاقته بمبدعه . ولعل طه حسين حين تحدث عن الأدب من المنظور الثاني - منظور الوجود - كان أقرب إلى مفهوم «استقلالية

الأدب» مما يظن المؤلف . وفي لأرجوه أن يراجع النص الذي نقله (ص ص ١٦٢ - ١٦٣) عن «خسام ونقد» (ص ص ٥٨ - ٥٩) فإن إلحاح طه حسين على تشبيه الأدب بموجودات الطبيعة التي لا... تتملك منك هذا الحس الذي ركب في غريزك . وهي لا تأتلق ببلها ونفثها وروائها وبهجتها لتتلمق فيك حساً آخر ركب في طبيعتك - أدنى إلى أن يكون داخلاً في مفهوم «استقلالية الأدب» منه إلى فكرة «الصدور الطبيعي» . وإن كان من المسلم به أن هذه الفكرة مكانها في نقد طه حسين .

ثمة مظهر آخر لذلك «التجاوز في التجاوز» الذي نتحدث عنه . فقد لا «ينصف» المؤلف في تفسير آراء طه حسين جالعيه الدقيق للنصف - ولكنه يعيد تشكيلها بحيث تغدو شيئاً بعيد الصلة بأفكار المؤلف . نلاحظ هذه الظاهرة - قوية مرة أو ضعيفة مرة - في كثير من صفحات الكتاب . أمثلها الواضحة مناقشة المؤلف لموضوع ذاتية الأدب بالقياس إلى التاريخ (١٣٩ - ١٤١) . إن كثيراً من نصوص طه حسين تقس الأدب بمقياس الواقع . فتجعله صورة صادقة للواقع . ومصدراً قيمياً من مصادر التاريخ . ولكن هذه النصوص - من جهة أخرى - تؤكد أن في الأدب «قيمة مضافة» ترجع إلى الصيغة الذاتية التي تقدم بها الواقع . والتي تعتمد على أنفعال الأدب بهذه الواقع . إلى هذا الحد لا نكون قد تجاوزنا أفكار طه حسين . ويمكن أن نبحت . مع طه حسين أو بعد طه حسين . عن طبيعة هذه القيمة المضافة وعلاقتها بالقيمة الأصلية . الواقعية . يمكن أن نثير تساؤلات أو نوجه نقداً . من داخل فكر طه حسين نفسه . ويظل تجاوزنا هذا الفكر ملتزماً بالمنهج النقدي . أما أن نحول العمل الأدبي إلى مستويات . ونتحدث عن «المستوى المرفق» كواحد من هذه المستويات . فإنا ننحلع . ونخلع قارئنا معنا . من فكر طه حسين لندخل في إطار نقدي آخر . ومثل هذا «التجاوز» لا يصبح إلا إذا شاء المؤلف أن يقف وقفة أخيرة . في فصل أو أكثر . لتقيم فكر طه حسين النقدي . في مثل هذه الوقفة يمكن أن يتسع المجال للمؤلف كي يبسط الفكرة الأحدث . ويبين لماذا كانت أقدر على تفسير طبيعة العمل الأدبي . أما أن يقلبها إلقاءً - كما فعل - فله بذلك لا ينصف طه حسين ولا ينصف نفسه . يقول المؤلف :

«والفارق بين الأدب والمؤرخ - على هذا النحو - فارق يرجع إلى الذاتية التي تطبع عمل الأول . والتي تميز صورة عن أصلها بقيمة مضافة ترد إلى انفعالات الأدب . (هذه هي أفكار طه حسين) . ولذلك يظل المحتوى المرفق للعمل الأدبي محتوي ذاتياً . من حيث إنه يقدم وجهة نظر الأدبي في ذاتها . في الواقع المقدمة - وبالعكس وقع الحقائق على وجدانه . وكان هذا المحتوى المرفق

(بل مؤرخ الأدب أيضاً) . ليقرب آتة ناقد « ذاتي » .
 « انصاعى » . ولكن هل هذا القول صحيح على إطلاقه ؟ إنه -
 بما نرى - مرتبط بقضية : لعلاقة بين تاريخ الأدب والتقد : إلى
 أى حد يرتبط كلاهما بالآخر ؟ وإلى أى حد يتفصلان ؟ إلى أى
 حد ينسب الأول إلى العلم . وإلى أى حد يخلص الثاني للفن ؟
 ويبدو أن طه حسين لم يته إلى حل واضح لهذه المشكلات .
 لمعالجته النظرية ذاتاً في مقدمة « الأدب الجاهل » شديدة
 الاضطراب . وإن شئت فارجع بنفسك إليها للتحقق من صحة
 هذا الحكم . وبسبب من هذا الاضطراب لم يكن موقفه من
 ذاتية النقد واضحاً أيضاً . ويبدو لي أيضاً أن هناك منعطفين
 مهمين في تطور طه حسين الفكري : أحدهما يتمثل في عدد من
 مقالات « من بعيد » التي كتبت على أثر أزمة « الشعر الجاهل »
 « الأولى أو الثانية » . في هذه المقالات ميل واضح إلى الفردية
 كفلسفة اجتماعية . مهدت لتخل شبه تام عن مهمة مؤرخ
 الأدب التي ظهرت في مقالات الجزء الثاني من حديث الأربעה
 - كما ظهرت في الأدب الجاهل من جهة أخرى - إلى مهمة
 الناقد (بفهمه طه حسين للنقد الذي تطلب عليه الذاتية) وهي
 التي ظهرت في الجزأين الأول والثالث . أما المنعطف الثاني
 فتمثله كتاب « مع المتنبي » . وموقف طه حسين في هذا الكتاب
 واضح كل الوضوح : فهو - أولاً - كتاب نقدي وليس كتاب
 تاريخ أدب - وهو - ثانياً - كتاب عن شاعر لم يكن طه حسين
 يحبه . ومع ذلك فقد فرغ له في عطلة الصيفية وفرغ منه وقد
 بلغ مع هذا الشاعر إلى حالة إلا تكون هي الحب فقد كان فيها
 كثير من الفهم والعطف . ومها يهتد الدكتور جابر عصفوري في
 تفسيره على أنه تعبير معكوس عن حب طه حسين لأبي العلاء
 (حتى يسلم له الحكم المطلق الجازم على نقد طه حسين بأنه ذاتي
 محض) فإن ذلك لا يطمس حقيقته الإيجابية . وهي أنه قراءة
 حقيقية خرج فيها طه حسين من ذاتية يقرب من ذاتية المتنبي
 المختلفة . هنا يبدأ التحول الثاني المهم في فكر طه حسين من
 الذاتية Subjectivity إلى التيار الذاتي - inter - subjectivity .
 وهو ما يعني قبوله لمذهب الظواهر . ويتفق وتعاظمه مع الفكر
 الوجودي في هذه المرحلة من حياته .

بالطبع لا تمثل هذه المنعطفات انتقالات مفاجئة - فكل
 مرحلة لها إرغاصات في المراحل السابقة ولها آثار في المرحل
 التالية . وهذا ما يجده الباحث البنوي فيصوّر أن التواتر أهم
 من التغيرات . وينسب أن تغير الجزء يستتبع تغير الكل . ولذلك
 نظل كثير من المشكلات ماثلة أمامه بدون حل .

لقد أدى تبنى المؤلف لهذا الموقف إلى إغفاله جانباً مهماً من
 فكر طه حسين النقدي وهو الجانب العملي أو التطبيق . الذي
 يتمثل في مفهومه « للذوق » . ومكونات الذوق بوجه عام - أى
 بوصفه مهارة يتطلبها النقد عموماً . وبوجه خاص أى عند ناقد
 معين وهو طه حسين . إن هذا الجانب لا يمكن إخضاعه

قسمة بين طرفين . يرتد أولها إلى أحداث أو وقائع
 تنصل بالمتنص الذي يعيش فيه الأدب . ويرتد
 ثانيها إلى اتصالات الأدب بهذه الأحداث
 والوقائع .

هذا الكلام الأخير هو كلام المؤلف . وقد عبرنا بكلمة
 « المستوى » بدلاً من « المحتوى » الواردة في نص المؤلف لتكون
 أكثر انساقاً مع فكره . فمن الواضح - خلال كل مناقشاته
 وتجاوزاته - لأفكار طه حسين - أنه لا يقبل قسمة العمل
 الأدبي إلى محتوى وشكل . أو معنى ولفظ . أو أصل وصورة .
 ولكن قوله : « ولذلك يظل المحتوى المعرفي للعمل الأدبي محتوى
 ذاتياً » إذا كان بعيداً عن فكر طه حسين - وهو كذلك
 بالقطع - فإنه غير واضح في التعبير عن فكر المؤلف أيضاً . بل
 إنه ليعبر اعتراضاً شديداً . فكيف يكون المستوى « أو المحتوى »
 سيان هنا - المعرفي ذاتياً ؟ أليست « المعرفة » - بصريح اللفظ -
 معرفة بشئ خارج الذات ؟ لعل المؤلف يريد معنى خاصاً غير
 هذا المعنى المتبادر . ولكن مثل ذلك المعنى يحتاج إلى مجال أوسع
 لشرحه . فضلاً عن أنه - في مثل هذا السياق - يخلط بأفكار
 طه حسين . ولذلك قلنا إن المؤلف لم ينصف نفسه كما أنه لم
 ينصف طه حسين .

وقبل أن نفرغ من مناقشة هذا القسم الأول نود أن
 نقتصر - نحن - عن ذات أنفسنا . فنقول إن هذا القسم كان
 يمكن أن يستقيم للمؤلف أكثر مما استقام لو أنه اعتمد المنهج
 التاريخي في بحثه بدلاً من المنهج البنوي . ونزعم - ولو أننا لم
 نمكث على نقد طه حسين كمكوفه . وسعدنا أن يصبح لنا
 أفكارنا حول هذه النقطة وغيرها - أن أفكار طه حسين عن
 طبيعة الأدب وطبيعة النقد تنسق ويلئم بعضها مع بعض في
 خط تطوري واضح . يبدأ من تفرقه جازمة بين « التاريخ »
 وه النقد - مع ميل شديد نحو الأول - تنتهي بتوحيد كامل
 بينهما . مع ميل أقوى إلى الثاني . وهذا الموقف المنهجي يعكس
 موقفاً فلسفياً أعم بين الوضعية من ناحية والفلسفات الروحية
 والفردية من ناحية أخرى (لعل ليرجسون ثم كروثون تأثيراً في
 هذا الجانب من فكر طه حسين . وإن كنا نرى أن هذه النقطة
 تحتاج إلى مزيد من البحث) انتهى بتوافق واضح مع فلسفة
 الظواهر . وانعكس على نظريته النقدية الفنية في صورة قربية
 جداً من نظرية رانسون حول علاقة التصمم بالتنفيذ . أو
 « البناء » به « النسيج » في العمل الأدبي .

أما القسم الثاني من الكتاب فيختلف اختلافاً واضحاً عن
 القسم الأول . المؤلف في هذا القسم الثاني باحث أسلوبى يتعامل
 مع نصوص طه حسين النقدية على اعتبار أنها نصوص أدبية .
 والمؤلف يتوصل هذا الاعتبار في الفصل الأول « بين الأدب
 والنقد » . معتمداً على نصوص طه حين حول طبيعة عمل الناقد

عصفور على أخطائه لغوية لعلها تجاوز العشرين ، أتمنى أن تكون من أفاعيل المصححين ، ولكن أمتنى تقصر عن حرف مثل « القوة الأدنى » (هـ : ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٣) فهذه ليست من جرائر المصححين ، ولكنها من جرائر صاحب « القوتين الأعظم » علينا وعلى الناس .

وكان أستاذنا رحمه الله ، يجب أن يطنب في حديثه . وحاولنا نحن أن ننسى - بين ما نسيناه بما قلدناه فيه - إطنابه حين أعوزنا إيقاعه الذي يشبه السحر ، ونحننا أن يألف القارئ في أيامنا هذه ضرباً من الكلام يحيط بالفرض ولا يمتداه . وقد رأيت زميلنا وأخانا الدكتور جابر عصفور يكتب الصفحتين والثلاث فيها كانت تفي بصفحة أو نحوها .

وبعد مرة أخرى ... فاعلم « تجاوزت » ما كان مقدراً لهذا المقال من صفحات . ولكنني لم أجاوز - علم الله - قدر الكتاب ، بل إنني لم أوفه حقه ، ولعل غلوت في خلافه ، فلا يحسن وإهم أن في هذا غضاً من قيمته ، فقد تمر السنون دون أن نظفر بمثله . حسب أنه يثير - ربما للمرة الأولى في نقدنا الحديث - أخطر قضايا المنهج . ومع من ؟ مع القطب الكبير الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ، وتاهت حقيقته بين أعدائه وأوليائه .

خضوعاً كاملاً للنظرية ، بحيث يذوب في مسانئها - وإن جاز أن يلحق بها كجزء متمم لها . ولكن تشبث المؤلف بالقولات البنيوية جعلنا لا نلصق منه إلا ظلاله .

ويبقى تحليل المؤلف للأشكال الفنية التي يتخذها الحديث النقدي عند طه حسين . وهنا يستخدم المؤلف كل الأدوات التي تعلمها من علم الأسلوب ومن تفسير النصوص (المرميوطيقا) إلى جانب التحليل البنيوي ويتملكه نصوص طه حسين حقاً .

ومع أنني أخالفه في تفسير كثير من نصوص طه حسين النقدية ، وخصوصاً تلك التي تنتمي إلى المرحلة الظواهرية من تفكيره ، فقد جلا أمامي كثيراً من نصوص المرحلة الوسطى ، وأراي من دلالاتها ما لم أتنبه إليه قط ، مع أنه ، حين تستكمل له أدوات الفهم كما استكملها المؤلف ، وأصبح وضوح الحقائق العلمية . وأخص توضيحه لشكل « التمثيل الكتابي » في مقالات طه حسين عن الشعراء الجاهليين ، وتحليله الأسلوبى البارح لدلالة ضمير المتكلم ، مجرداً ومسيبوقاً بأما ، في معظم مقالاته ، مما جعله أشبه « بلازمة » عنده .

وبعد ... فإن أستاذنا ، طيب الله ذكره ، لم يكن يرحم أحداً إذا أخطأ في اللغة . وقد وقعت في كتاب الدكتور جابر

ت. س. ٠ إليوت في المجلات الأدبية (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

في العدد الرابع (يوليو ١٩٨١) من مجلة «فصول» كتب الدكتور ماهر شليق فريد دراسة قيمة وشاملة بعنوان «أزت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث». وكنت قد عنت في الفترة الأخيرة بدراسة مجلاتنا الأدبية ودورها في الأدب العربي الحديث في حقبة لم تتعرض بعد للاستقصاء والرصد الشامل، وهي الحقبة التي بدأت قبيل الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ وانتهت ببداية حقبة جديدة في يوليو ١٩٥٢. وكان مما شاقني في دراسة تلك الحقبة أن أتبع كتابات أدبائنا عن إليوت وتقديمهم إيابه للقارئ العربي. وخرجت من ذلك ببعض الملاحظات أفتت عليها هذا المقال الذي أرجو أن يكون مكملاً لبعض جهد الدكتور فريد.

وعلى ذلك فإدانة المقال مستغاة أساساً من المجلات الأدبية للحقبة السابقة؛ لأن هذه المجلات كانت مهتمة بالكتابيات الأولى عن إليوت من ناحية، فضلاً عن أنها - بتواريخها المبكرة - تزد التواريخ اللاحقة لما كتب عن إليوت - في كتب أو أجزاء من كتب - إلى أصلها. وبذلك تضع الظواهر في إطارها التاريخي الضروري في مثل هذه الحالة؛ أعني حالة الرصد وتبع تطورات الظواهر. وبذلك أيضاً تلقى ضربة لا غنى عنه في معرفة أثر إليوت في أدبنا الحديث. وسوف ترتب هذه الكتابات هنا ترتيباً تاريخياً مع موجز لكل منها؛ قبل أن نتعرض لتحليلها والحكم عليها.

ويستفاد من هذا الخبر أن ناقته لم يكن على دراية كافية
بإليوت؛ فقد سلكه في سلك النقاد في الوقت الذي كان فيه
إليوت - عام ١٩٣٩ - شاعراً معروفاً أيضاً.

٢ - الشعر الحديث : إبراهيم ناجي

في أغسطس ١٩٣٩ نشرت مجلة «المجلة الجديدة»
الشهرية مقالاً بهذا العنوان لتاجي^(١)، تحدث فيه عن خصائص
هذا الشعر وعلاقته بالرمزية التي يسمى شعرها في فرنسا - كما
يقول - باسم «شعر الخمس أو موسيقى الغرقة» (ربما يكون

١ - عبر مبكر عن إليوت

في ٣٠ مايو ١٩٣٩ نشرت مجلة «الثقافة» الأسبوعية في
بابل «أنباء وآراء» خبراً ملخصاً عن الملحق الأدبي لصحيفة
التايمز جاء فيه:

وكانت ت. س. إليوت الناقد الإنجليزي المعروف قد عقد
في إحدى دراساته النقدية مقارنة بين شلي وبرايدن، فضل فيها
درايدن، وأشاد بشعره، وأشار إلى ما في شعر شلي من خروج
على المؤلف. وقد تطوع لرد على هذا النقد فريق من النقاد
الإنجليز، كان آخرهم الأستاذ س. لويس^(٢).

أما ترجمة هذه الأسطر التي أصبحت أربعة هنا فنقول - مع ملاحظة التضمين الذي لجأ إليه الشاعر ، أى إلحاق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثاني لخلق ما يسمى فى الفرنسية Engangement بمعنى : التدفق أو : الجريان .

لا ماء هنا ولكن لا أكثر من صخر .

صخر ولا ماء والطريق الرملية .

الطريق تتعرج فوق الصخر بين الجبال .

الجبال التي من الصخر بلا ماء .

ويقفز ناجى قفزة أخرى فيتخطى ستة أسطر من النص الأصلي حتى يصل إلى هذين السطرين :

There is not even silence in the mountains

But dry & arid thunder without rain

وهذه ترجمتها :

بل ليس ثمة في الجبال سكوت .

ليس سوى رعد عقيم جاف بلا مطر .

أما نقله لرأى إليوت في الشعر فلا ندرى مصدره ، ولكنه يبدو متجانساً بالألفاظ الواردة مع ما هو مشهور من رأى إليوت وفكره حول الشعر .

٣- من الأدب الإنجليزي : نور شريف

في ١٦ مايو ١٩٤٥ نشرت مجلة «الفجر الجديد» الأسبوعية مقالاً تحت هذا العنوان لنور شريف (الذكورة) وأستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية فيها (بعد) وفيه تحدثت عن المدارس الشعرية في الأدب الإنجليزي ، وتناولت قصيدة «الأرض الحراب» فقالت إن إليوت صور فيها «الانحلال النظام الاقتصادي والاجتماعي ، وتأثير هذا الانحلال فيمن يعيش في ظله . وكانت «الأرض الحراب» أول محاولة جديدة في الشعر ليست حقيقة العالم الصناعي وما لازمه من قذارة وفقر ، إلى غيرهما من الحقائق التي ظلت بعيدة عن الشعر الإنجليزي منذ العصر الفكتوري . ولكن إليوت بمواجهة المجتمع الصناعي المنحل واكتشاف ثقافة مثله الأليكة صدم هو الآخر صدمة ارتد على أثرها إلى عالم الماضي والكنيسة إلى الجبل سكسونية .

ثم تناولت الكاتبة - بعد ذلك - جماعة الشعراء التي عرفت في الشعر الإنجليزي بيساريتها فتحدثت عن أودن وسيندر ودأى لويس . وقد تأثروا - كما تقول - بكتابات الفلاسفة العلميين المحدثين التي أثبتت صحيتها رومانيا الجديدة ، ومن هنا فسروا كل شيء تفسيراً اجتماعياً .

ومن الملاحظ أن «الفجر الجديد» كانت أول مجلة يسارية تظهر في مصر بعد الحرب مباشرة ، وأنها حاولت باستمرار أن تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة . كما يلاحظ أن كاتبة المقال

لذلك صلة بما أسماه الدكتور مندور بعد نحو ثلاث سنوات باسم : الشعر المهموس . ثم تحدث ناجى عن بعض الشعراء الذين أثروا - كما يقول - في الأدب الحديث وكلهم إنجليز ، فبدأ بكينج وهاردي وترجم بعض أشعارهما (ولا ندرى ما صلتها بالشعر الحديث معنى وتأثيراً؟) حتى وصل إلى قوله :

«يبقى الآن شاعر متناه في التجديد ، ولكنه عظيم القيمة وجدير كل الجدارة أن يقرأ لأنه الوحيد الذي سيخلد ، ذلك هو الشاعر S. Eliot إليوت . (هكذا في الأصل) .

رأيت أنه يجتمع بين القديم والجديد ، وقرى في قصائده ألواناً من الرومانسية والملتونية ، إلى القصائد التي تصف لك شوارع نيويورك إلى تلك التي تصف لك الحرب الأوربية وأحوالها . ويسميه بعضهم من شعراء «الفجر» كويلدريدج . وهم شعراء ساهموا على زمانهم ، ولكن إليوت ساهط ، غير أنه ليس بمفارج عليه .

يقول في مسخه على العصر الحاضر ونحن في عصر أفلس في النظم ، وانتزعت الثقافات ، ولنا نرى التناثر يموت كل ما هو جليل وعظيم في الروح والمعيشة ! ومن قصائده :

الأرض الحرة

لا ماء هناك بل هناك صخور . صخور ولا ماء ، وهذه رمال ، وقد حرم الصمت على رأس الجبل ، فهذان يرد وزعد ، وهما عتيان لا يطران !
ورأيه في الشعر أنه «اللفظ العالي والعاطفة المرتبة المضغوطة» أو عبارة أخرى «إلهام وعاطفة مرتبة منسقة ، وتحت ضغط كبير» .

ونعتمد ناجى مقالها بعد ذلك بالإشارة إلى المدارس التي لا تفهم (بضم التاء) ، وعيها عنده أنها تصور الحياة الرضيعة ، وتنتصر إلى تسجيل خصوصيتها، ولا تنبأ بالجمهور .

في هذا المقال المتسرر في نماذجه وأحكامه خلط كثير بين مفاهيم واضحة التميز والتعدد في الشعر ، ولكن هذه قضية أخرى . أما قضية إليوت في المقال فنلاحظ أن الشاعر - كما هو واضح في النص السابق - لم يقرأ عملاً كاملاً لإليوت فيها يبدو ، وإنما اعتمد على مقال في صحيفة أو أكثر . وفي نصه السابق أيضاً أول إشارة في العربية لقصيدة إليوت المشهورة ، ولكن ترجمته للسطرين السابقين من مقطعها الخامس لا تدل على احترام للنص أو فهم له فالسطران في الأصل يقولان :

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding about among the mountains
Which are mountains of rock without water

من الملاحظ على هذا المقال أنه أوفى مقال ظهر عن إليوت حتى انتهاء الحقبة ، وأنه يلتقي مع مقال نور شريف السابقين في رؤيته للإليوت وحكمه عليه . وكان لويس عوض في تلك الفترة قد أعلن - في مقدمته لديوانه بلوتولاند - أنه ماركسي . ولكن من الملاحظ أيضاً - كما أشار الدكتور ماهر فريد في دراسته المذكورة - أن بعض المعلومات والتواريخ وردت خطأ في كتابه «في الأدب الإنجليزي الحديث» الذي يضم هذا المقال ، ومنها تأريخه لظهور قصيدة «بروفورك» بعام ١٩١٧ في المقال (عام ١٩١٤ في الكتاب) ووصفه ١٩١٥ كما ذكر الدكتور فريد . أما أن لويس عوض قد عد إليوت «شاعر الإنجليزية الأول» فهذا رأي ، وإن كان وليد الحاسة الغامرة للإليوت، الذي اتضح أثر شعره على ديوان «بلوتولاند» .

٦- هملت : عبد القادر الساحي

في ٧ مايو ١٩٤٦ نشرت مجلة «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان للساحي^(٦). وقد استهله بعرض آراء إليوت حول مسرحية «هاملت» وهجومه عليها ، وعده إياها «عملاً فنياً فاشلاً» . وعلق الكاتب على ذلك بقوله : «وقال هذه العبارة ت. س. إليوت» وهو أكبر النقاد وأبدهم صوتاً في العالم الأجل ساسكوني .. ثم عرض لما كتبه إليوت عام ١٩٢٣ حول «وظيفة النقد» ولكنه خالفه فيما يتعلق بهاملت ومسرحيته . ومن الملاحظ أن إليوت في هذا المقال كان قد بدأ يشغل الكتاب بأثره ، وإن كان الكاتب قد بالغ في استخدامه صيغة أفضل التفضيل فيما يتعلق بمكانة إليوت في النقد . ويبدو أنه فعل ذلك على سبيل إقناع القارئ بالفضيلة من وجهة نظره ، وتلخص في الإعجاب الشديد بالمسرحية وبطلها .

٧- هنر آراء ت. س. إليوت : محمود محمود

في ١٦ يناير ١٩٥٠ نشرت «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان لمحمود محمود^(٧) ، قدمه بقوله : «ت. س. إليوت كاتب إنجليزي معاصر له مذهب خاص في كتابة القصص ، وله آراء طريفة في النقد الأدبي» نقل بعضها هنا للقارئ العربي . ثم لخص بعض آراء إليوت في : معنى الثقافة ، وتأثير الأدب ، من حديث له مع مراسل صحيفة أوروبية . وتحت هذه العناوين ساق الكاتب آراء إليوت بغير تعليق أو إشارة لمصادرها ، ولكنه عَقَّبَ في ختام المقال بقوله : «هذه شذرات من آراء ت. س. إليوت الأدبي الإنجليزي للمعاصرة أقدمها للقارئ العربي لتشجذ فيه قوة الفكر وأصالة النقد» .

ومن الملاحظ أن كاتب المقال لم يكن على دراية كافية بإليوت ؟ فقد ذكر وهو يقتبس من إجابات إليوت لأسئلة المراسل الأوربي أن له كتاباً عن «التقاليد» وما هو بكتابه ،

حاولت أن تفسر قصيدة إليوت على هذا الأساس ، وقدمت - لأول مرة بعد مصطلح «الأرض الحربة» الذي اختاره ناجي - مصطلح «الأرض الحراب» عنواناً اشتهرت به قصيدة إليوت في العربية بعد ذلك .

٨- الأرض الحراب : نور شريف

في ١٦ يونيو ١٩٤٥ نشرت «الفجر الجديد» مقالاً بهذا العنوان لنور شريف^(٨) ، أيضاً ، استهله بقوله : «يتزعم ت. س. إليوت جماعة من الأدباء الإنجليز تركت أثراً فعالاً في الأدب الإنجليزي ، وخاصة في عشرينياته . وكان من هذه الجماعة باوند وجيمس جويس ولورنس ورجينيا وولف» . ثم تناولت القصيدة بالعرض والتحليل ، ولكنها نمت على إليوت في النهاية مانعاً عليه هارولد لاسكي من أنه أصبح رجعيًا جباناً ، لأنه لم يؤد رسالته للمجتمع ككتان ، إذ وجه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الحراب المحيط به، معرضاً عن الحالة النفسية التي تزحزحت تحتها أغلبية الشعب» .

ومن الملاحظ أن هذا المقال وسابقه كانا يمثلان أول جهد مدرّس لتقديم إليوت إلى القارئ العربي ، بالرغم من اختصارهما معاً على قصيدة واحدة ورؤية محددة لهذه القصيدة .

٩- ت. س. إليوت : لويس عوض

في يناير ١٩٤٦ نشرت مجلة «الكاتب المصري» الشهرية مقالاً مطولاً بهذا العنوان للويس عوض^(٩) ، يعرض فيه الكاتب لظهور إليوت وقصائده وأغنية العاشق بروفورك ، التي عدّها أهم شعره ، فضلاً عن كونها لفتت إليه الأنظار ، ويربط الكاتب القصيدة بالشعر الإنجليزي فيما بين الحربين ، ويعرض لغموض هذا الشعر وأسباب ذلك الغموض . ثم يتحدث عن استحسان المثولوجيا اليونانية والرومانية ، وتأثير إليوت بالتراث المسيحي وكوميديا دانتي . ويعد الكاتب قصيدة «الأرض الحراب» بمثابة ملحق ثقافات شرقية وغربية قديمة وحديثة وثنية ومسيحية . ويرجع على تأثر إليوت بتجاربه الشخصية، واستحبابه منها أمام القوى الحضارية الجديدة التي تسحق الفردية سحقاً . ويعد الكاتب إليوت «نقطة تحول في تاريخ الشعر الإنجليزي» ، ويناقش أثره في مدرسة بأكملها من الشعراء الشباب ، ويعرض لمراحل تطوره حتى بلغ مرحلة الشعر الفلسفي والميتافيزيقي . ولكن الكاتب ينتهي إلى أن إليوت عامل هدم كما قال عنه ستيفن سيندر ، ورجل يمتدح إلى القديم وعصووره ، بمقت البرجوازية والديمقراطية ، ويهيم بالرجعية والفاشية . ويختم المقال بقوله : «وإذا لم نجد بأساً من أن نقول إن الفاشية إجمالاً هي الإقطاعية الصناعية ، اتضحت أصول هذا الاتجاه وأفعاله في الشاعر الرجعي الناقد الرجعي توماس ستينز إليوت» .

حبل مقال طويل بعنوان «التقاليد والموجة الفردية» كما هو معروف الآن .

٨- مقومات الشعر الإنجليزي : رشاد رشدي

في ١٢ مارس ١٩٥١ نشرت «الثقافة» الحلقة الأولى من سلسلة بهذا العنوان رشاد رشدي^(٨) ، من خمسين مقالات . وفي المقال الأول عد إليوت «من كبار الشعراء الحديثين» وتحدث رشاد رشدي عن تنوع موضوعات الشعر الإنجليزي الحديث ، وكيف أن القوة العاطفية التي تكن وراء الشعر مازالت تربط بين القديم والجديد . وفي المقال الثاني^(٩) يتحدث الكاتب عن امتداد الشاعر في كل المصور التي سبقت بحيث لا يصبح نتاجا لمصره فحسب ؛ بل نتاجا لكل ما انحدر إليه من تقاليد شعرية . وأشار إلى أن ثمة خطوطا ثلاثة عريضة يشترك فيها أغلب الشعراء الإنجليزي وهي : التردد على حياة الآلة ، والرجوع إلى حياة الروح ، والقندية أو الجبرية . وفي المقال الثالث^(١٠) ناقش خط التردد على حياة الآلة ، ومثل بقصيدة «الرجال الجوف» ، واقتبس منها مقطعات طويلة فضلا عن بعض أبيات من «الأرض الخراب» . وفي المقال الرابع^(١١) ناقش خط العودة إلى حياة الروح ، ومثل بالقصيدة نفسها مرة أخرى ثم اقتبس بعض أبيات من قصيدة أخرى لإليوت لم يذكر عنوانها . وفي المقال الأخير^(١٢) ناقش خط الجبرية دون أن يمثّل بشيء من شعر إليوت ، مكثفا بشعر زملائه وتلاميذه .

ومن الملاحظ أن الكاتب لم يذكر أي مصدر في دراسته هذه ، بالرغم من استخدامه لبعض آراء إليوت نفسه حول الشعر الحديث، واتصال القديم بالجديد ، وصلة الشاعر بمصره وكل المصور ونحاده من التقاليد ، وكذلك حساسية الشعراء الحديثين ومقومات هذه الحساسية ، وكلها عناصر أقام عليها دراسته نفسها التي اقتبس فيها - كما أشار الدكتور فريد في دراسته - بعض آراء إليوت في مقدمته لكتاب «كتاب صغير للشعر» الذي وضعت آن زيدلر ، وهي آراء لم يرددها الدكتور رشدي إلى مصدرها .

٩- الرجال الجوف : عبد الغفار مكاوي

في ١٥ ديسمبر ١٩٥٢ نشرت «الثقافة» ترجمة لقصيدة «الرجال الجوف» لإليوت قام بها ع . م^(١٣) (الدكتور عبد الغفار مكاوي الذي وقع اسمه بالرفق الأولين) . وكانت هذه أول ترجمة كاملة لإحدى قصائد إليوت خارج الفترة :

هوامش :

(١) : ثقافة : ٢٢ ص ٤٢ .

(٢) : المجلة الجديدة : أغسطس ١٩٣٩ ص ٣٢ - ٣٥ .

وبالرغم من الاجتهاد الكبير الذي بذله المترجم في نقله هذه القصيدة الأهل صعوبة من زميلاتها فقد تناخى عن «الفتح» الذي وضعه إليوت تحت عنوان القصيدة وهو : «بنس أو قرش للمجوز» وهي عبارة كانت تأتي على لسان الشحاذين في الشوارع ، وقد دخلت بنصها في بعض الأغاني الشعبية .

كما تناخى المترجم عن بعض المعاني المحذرة في القصيدة مثل عبارة : Prickly Pear التي تكررت أربع مرات بمعنى «شجر التين الشوكي» لا بمعنى «شجرة الصبار» . ولكنه ترجم عبارة For Thine is The Kingdom بعبارة «الملك لك» في حين أن رشاد رشدي كان قد ترجمها حرفيا بعبارة «لأن الملك يالهي ملكك»^(١٤) . ومن الواضح أن ترجمة مكاوي أقرب إلى العبارة الغريبة المشهورة في التراث الإسلامي . ويبدو أن صديقه صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمي قد راقبها العبارة على هذا النحو فجعلها الأول - بعد ذلك - عنوانا لإحدى قصائده وجعلها الآخر عنوانا لإحدى قصصه .

ونستطيع أن نخلص من هذا العرض لكتابات أدبائنا عن إليوت وتقديمهم إياه للقارئ العربي . ببعض الملاحظات الأساسية :

الملاحظة الأولى أن مجلة «الثقافة» كان لها نصيب الأسد في هذا التقديم، على حين لم تلتفت مجلة «الرسالة» أو كتابها إلى إليوت على الإطلاق .

الملاحظة الثانية أن معظم الذين قدموا إليوت وكتبوا عنه في تلك الفترة كانوا من المشتغلين بالإبداع أساساً، ابتداء من إبراهيم ناجي إلى عبد الغفار مكاوي ، وأن أول نص كامل مترجم من شعر إليوت لم يظهر إلا في بداية الفترة الثالثة بعد يوليو ١٩٥٢ .

الملاحظة الأخيرة أن هذه الكتابات المبكرة ظلت محصورة في نطاق ضيق دون أن تتجيب في توسيع شهرة إليوت كما حدث في الحقبة التالية ، وأنها - أيضا - انقسمت عند تقييم إليوت وشعره إلى قسمين : قسم يراه عبقريا وجديرا بالخلود ، وقسم يراه رجسما ، ولكن كلا القسمين تحمس له الكتاب في النهاية .

على شلش ،

- (٩) القاعة : ٦٦٦ من ٢٠ - ٢٢ .
 (١٠) القاعة : ٦٣٨ من ١٣ - ١٥ .
 (١١) القاعة : ٦٣٩ من ٢١ - ٢٣ .
 (١٢) القاعة : ٦٤١ من ٢٠ - ٢٣ .
 (١٣) القاعة : ٧٢٩ من ١٧ .
 (١٤) القاعة : ٦٣٩ - ٦٦٠ باريس ١٩٥١ من ٢١ .
 (٣) القاعة الجديدة : ١ من ٧ - ٨ .
 (٤) القاعة الجديدة : ٣ من ٢٣ - ٢٤ .
 (٥) الكنائس المصرية : ٤ من ٥٥٧ - ٥٦٨ .
 (٦) القاعة : ٢٨٤ من ١٨ - ٢١ .
 (٧) القاعة : ٥٧٧ من ٦ - ٧ .
 (٨) القاعة : ٦٣٣ من ٦ - ٧ .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات بحثية من الكتب الجديدة

تقدم

الجلس الأعلى للثقافة :

الروائع من الأدب العربي
المصر الجاهلي - الجزء الأول
إشراف ومراجعة
يوسف خليل

٥٠٠ قرشاً

مكتبة ثقافية :

الحياة على ورق
سمير صبحي
٢٥ قرش
الإذاعة والتنمية
فوزية المولد
٢٥ قرش

مكتبة عربية :

أبو النصر الفارابي
في الذكرى الألفية لوفاته
تصدير د. إبراهيم مذكور
٤٠٠ قرش

تراث :

لطائف الإشارات
المجلد الثالث
قدم له وحققه وعلق عليه
د. إبراهيم يسوي
٩ جنيحات

مصر النهضة :

مجمع اللغة العربية
(دراسة تاريخية)
د. عبدالمتم الدسوقي الجمعي
١٠٠ قرش

مصر النهضة :

التيارات السياسية والاجتماعية
بين المجددين والمحافظين
(دراسة تاريخية في فكر
الشيخ محمد عبده)

الابداع العربي :

مدينة الباب (قصص قصيرة)
أحمد الشيخ

مسرديات عربية :

العاصفة والبدور
عبدالله الطوشي

د. زكريا سليمان بيومي

١٠٠ قرش

٨٠ قرشاً

١٠٠ قرش

مكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

وقا ومطهر

كشاف المجلد الثالث

إعداد: أحمد عتر مصطفى

(أ) كشاف الموضوعات

م	عنوان المقال	اسم الكاتب	الإحالة
١	أفرت. م. إليوت في و. ه. أودن (رسالة جامعية)	التحرير	ع ٣/ ٢٣٠ - ٢٣٢
٢	أف شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان	يوسف بكار	ع ٢/ ٢٥٦ - ٢٦٤
٣	أثر فيديريكو جاريلا لوركا في الأدب المعاصر	أحمد عبد البرز	ع ٤/ ٢٧١ - ٢٩٩
٤	أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية	علي الجلال	ع ١/ ٣٣ - ٥١
٥	أدب الشمعة بين البامغالي والميكالي	محمد يونس	ع ٣/ ١٢٨ - ١٣٨
٦	الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي	عبد الحكيم حسان	ع ٣/ ١١ - ١٧
٧	الأدب المقارن والدراسات المعاصرة	أمينة رشيد	ع ٣/ ٤٨ - ٥٨
٨	الأدب المقارن وفلسفة الأدب	رجاء عبد التيم جبر	ع ٣/ ٣٦ - ٤٧
٩	ازدواج النماذج وأحادية النظرة (تقرير)	صبري حافظ	ع ٣/ ٢٣٣ - ٢٤١
١٠	إشكالية الأدب المقارن	كمال أبو ديب	ع ٣/ ٧١ - ٨١
١١	إطار لتأثير شوقي في الشعر التونسي	علي الشاذلي	ع ١/ ٢٣٦ - ٢٤١
١٢	الأندلس في شعر شوقي ونثره	محمود علي مكي	ع ١/ ٢٠٠ - ٢٣٤
١٣	الإنسان والبحر ..	رضوى عاشور	ع ٣/ ١٢١ - ١٢٧
١٤	ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي	هيام أبو الحسين	ع ٣/ ١٧٣ - ١٨٤
١٥	أما قبل	رئيس التحرير	ع ١/ ٤
١٦	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٢/ ٤
١٧	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٣/ ٤
١٨	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٤/ ٤
١٩	أو. هنري ونظرية القصة القصيرة (ترجمة)	نصر أبو زيد	ع ٣/ ٩٣ - ١٠١
٢٠	بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم	أحمد محمد علي	ع ٢/ ٩٣ - ١٠١
٢١	البنفسجة والبرقعة (ترجمة)	عصام بيبي	ع ٤/ ١٦١ - ١٨٤
٢٢	البرقعة في الرواية المصرية والتركية	محمد هريدي	ع ٣/ ١٣٦ - ١٤٣
٢٣	التأثير والتقليد (ترجمة)	مصطفى ملهم	ع ٣/ ٤٨ - ٥٨
٢٤	تاريخ الأدب المقارن في مصر	عطية عامر	ع ٤/ ١٣ - ٢٢
٢٥	تحقيق نسبة النص إلى المؤلف	سعد مصالوح	ع ١/ ١٢٢ - ١٤٠
٢٦	وثق جماعة الديوان القديسي	إبراهيم عبد الرحمن	ع ٤/ ١٣٥ - ١٥٨
٢٧	ت. م. إليوت في الجيالات الأدبية (مناقشات)	علي شلش	ع ٤/ ٣١١ - ٣١٥
٢٨	التصانيف الأسلوبية وإبداعية الشعر	عبد السلام السدي	ع ١/ ١٠٧ - ١١٩

م	عنوان المقالة	اسم المؤلف	الإحالة
٢٩	التكرار الخطي في شعر حافظ	محمد عبد المطلب	ع ٢ / ٤٧ - ٦٠
٣٠	تناظر التجارب الحصارية وتفاعل الرؤى الإبداعية	صبرى حافظ	ع ١٤ / ٢١٥ - ٢٢٩
٣١	ترازن البناء في شعر شوق	عماد الربيعي	ع ١ / ٦٨ - ٧٧
٣٢	«جريمة قتل» بين إليوت وصالح عبد الصبور	عبد الحميد إبراهيم	ع ٤ / ١٩٣ - ٢٠٣
٣٣	حافظ وشوقي وزعملة مصر الأدبية	شوقي ضيف	ع ٢ / ١٥٥ - ١٧٣
٣٤	الحداثة في الشعر (ندوة) - إعداد -	محمد بدوي	ع ١ / ٢٦٠ - ٢٦٨
٣٥	الحكاية والواقع	فرهه حسين مهننا	ع ٤ / ١٢٣ - ١٣٤
٣٦	حول كتاب «الشعر وضع مصر الحديثة» (وديعهيب)	منح عسوي	
٣٧	خصائص الأسلوب في النوفيات (عرض)	ماهر شفيق فريد	ع ٢ / ٣٧٣ - ٣٧٨
٣٨	دلائل القدرة الشعرية	محمد عبد المطلب	ع ١ / ٢٦٩ - ٢٧٨
٣٩	الدائبة والكلاسيكية في شعر شوقي	محمد زكي المشاوي	ع ١ / ١١ - ١٧
٤٠	الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المظلمة	محمد مصطفى بدوي	ع ١ / ٩٣ - ٦٧
٤١	رومي وجويليت على المسرح المصري	ليلي عتات	ع ٤ / ١١٤ - ١٢٢
٤٢	«الست هنري» تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي	رؤيس عوض	ع ٤ / ١٨٥ - ١٩١
٤٣	الشاعر الحكم	فني ميخائيل	ع ١ / ١٩٥ - ١٩٨
٤٤	الشرق والغرب بين الواقع والأليغوري	جابر عصفور	ع ٢ / ١١٩ - ١٥٣
٤٥	شعيرة حافظ وشوقي	محمد علي الكرتي	ع ٣ / ٢١٨ - ٢٢٧
٤٦	الشعر عند حافظ وشوقي	نبيله إبراهيم	ع ٢ / ٢١٣ - ٢٢٣
٤٧	الشعر والتاريخ	عبد الله الطيب	ع ٢ / ١٧٥ - ١٩٧
٤٨	الشعر وتكوين مصر الحديثة (عرض)	لقسم عبده قسم	ع ٢ / ٢٣٥ - ٢٤٥
٤٩	الشعر للنور عند أحمد شوقي	ماهر شفيق فريد	ع ١ / ٢٦٩ - ٢٨٦
٥٠	شعر حافظ إبراهيم	حسين نصار	ع ١ / ١٥٧ - ١٦٥
٥١	شعر التوحيدين عند حافظ إبراهيم	علي البطل	ع ٢ / ٨١ - ٩٢
٥٢	شعرية النوفيات	حلمي بلير	ع ٢ / ٢٢٤ - ٢٣٤
٥٣	شوقي وآثاره في مواقع غريبة مختارة	سماء صمود	ع ١ / ٥٢ - ٦٢
٥٤	شوقي وحافظ وأوليات التجديد	صالح جواد النعمنة	ع ١ / ٢٤٣ - ٢٥٧
٥٥	شوقي وحافظ في الأطروحات	عبد العزيز المقالح	ع ٢ / ١٩٨ - ٢١٢
٥٦	شوقي والذاكرة الشعرية	سعد المجريسي	ع ٢ / ٣٤٩ - ٣٧٢
٥٧	شوقي : شاعر البيان الأول	كمال أبو ديب	ع ١ / ٩٧ - ١٠٦
٥٨	شوقي ومصر القروية	أندريس	ع ١ / ١٨ - ٢٢
٥٩	الفيضان في ثلاث مسرحيات	عرفان شهيد	ع ٢ / ٣٢٢ - ٣٢٨
٦٠	صورة المرأة في مسرحيات شوقي	عصام عيسى	ع ٤ / ٢٤٨ - ٢٩٤
٦١	صورة مصر بين الأسطورة والواقع	أجيل بطرس سمعان	ع ١ / ١٨٣ - ١٩٣
٦٢	الصورة الفنية في شعر شوقي المثنائي	عبد النعم شحاته	ع ٣ / ١٨٥ - ١٩٥
٦٣	طه حسين وديكارت	عبد الفتاح عتيان	ع ١ / ١٤٤ - ١٥٦
٦٤	عالم اقتصاد الخمس	عبد الرشيد الصادق محمودي	ع ٤ / ١٠٤ - ١١٣
٦٥	عالية التبرير النفسي	اعتدال عتيان	ع ٢ / ٣٢٩ - ٣٣٨
٦٦	على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر إلياس	نبيلة إبراهيم	ع ٤ / ٢٣ - ٣٦
٦٧	العصر في مرآة الترجمة الشخصية	أحمد عتيان	ع ٤ / ٣٧ - ٤٦
٦٨	عناصر التراث في شعر شوقي	فدوى ماطلي دوجلاس	ع ٤ / ٦١ - ٨٠
		ناصر الدين الأسد	ع ١ / ٣٣ - ٣٣

م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإجازة
٦٩	فاوست في الألب العرنى للحاصر	مصطفى ماهر	ع ٤ / ٢٣٨ - ٢٤٧
٧٠	فكرة فاوست منذ عصر جوته	كمال رضوان	ع ٤ / ٢٣٠ - ٢٣٧
٧١	فن الإيجراما عند طه حسين	فخرى قسطنطى	ع ٤ / ٨١ - ١٠٣
٧٢	قراءة أسلوبية لشعر حافظ إبراهيم	شكرى عباد	ع ٢ / ١٣ - ٢٧
٧٣	قراءة في مجنون إيزا	سامية أحمد أسعد	ع ٣ / ١٦٣ - ١٧١
٧٤	كانتت ملكة الليل	محمد باوى	ع ٢ / ٣٣٩ - ٣٤٨
٧٥	كارة البشر (ترجمة)	ديفيد كورستان	ع ٣ / ١٠٣ - ١١٤
٧٦	«ليال سطوح» بين القصة والمقامة	أنجيل بطرس سمعان	ع ٢ / ١٠٣ - ١٠٧
٧٧	«مجنون ليلى» بين الأدب العرنى والفارسى	فلوريك شوشه (مقدمة)	
٧٨	المرايا المتجاوزة ونقد	محمد غنيمى جلال	ع ٣ / ١٤٤ - ١٦١
٧٩	مسرح شوق والكلاسيكية الفرنسية	شكرى عباد	ع ٤ / ٣٠٢ - ٣١٠
٨٠	مسرح نجيب سرور ونقل المسرح الألمانى	إبراهيم حانقة	ع ١ / ١٦٧ - ١٧٦
٨١	المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى	ناهد الديب	ع ٤ / ٢٦٥ - ٢٧٠
٨٢	مطهرات شوق بمنهجية الأسلوبية المقارنة	عبد الحميد إبراهيم	ع ١ / ١٧٧ - ١٨٢
٨٣	المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم	محمد الحادى الطرابلسى	ع ١ / ٨٥ - ٩٦
٨٤	مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم	أحمد طاهر حسين	ع ٢ / ٢٩ - ٤٥
٨٥	مفهوم التأليف في الأدب المقارن	عبد الرحمن فهمى	ع ٢ / ٦٩ - ٧٩
٨٦	ملاحظات على بناء الجملة	سمير سرحان	ع ٣ / ٢٦ - ٣٥
٨٧	مواظف قصصية عن الضرورة والحرية	على هنتاوى	ع ٢ / ٦١ - ٦٧
٨٨	موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإيتية (ترجمة)	عبد الوهاب لستى	ع ٣ / ١١٥ - ١٢٠
٨٩	مؤلفات شرقية في الشعر الرومى	إينزال يونس	ع ٣ / ١٩٧ - ٢٠٦
٩٠	النص الغائب في شعر شوق	مكارم أحمد الفخرى	ع ٣ / ٢٠٧ - ٢١٧
٩١	نقد المقارنة (ترجمة)	محمد بنيس	ع ١ / ٧٨ - ٨٤
٩٢	نفاذ من الرواية الانجليزية المترجمة إلى العربية	نجلاء الخليلى	ع ٣ / ٥٩ - ٧٠
٩٣	نيورولك في ست قصائد	أنجيل بطرس سمعان	ع ٤ / ٢٠٤ - ٢١٣
٩٤	هذا العدد	على شلفى	ع ٤ / ٤٧ - ٥٠
٩٥	هذا العدد	التحرير	ع ١ / ٥ - ١٠
٩٦	هذا العدد	التحرير	ع ٢ / ٥ - ١١
٩٧	هذا العدد	التحرير	ع ٣ / ٥ - ١٠
٩٨	هذا العدد	التحرير	ع ٤ / ٥ - ١٢
٩٨	الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وشوق	محمد عويس محمد	ع ٢ / ٢٤٦ - ٢٥٥
٩٩	الوحدة النصية في «ليال سطوح»	فدى مالحى دوجلاس	ع ٢ / ١٠٩ - ١١٧
١٠٠	ولائق	التحرير	ع ٢ /

(ب) كشاف المؤلف

المؤلف	الترتيب الكتاب	رقم العدد والصفحات	المؤلف	الترتيب الكتاب	رقم العدد والصفحات
إتيال يونس (ترجمة)	٨٨	ع ١٩٧ / ٣ - ٢٠٦	شكري عياد (ترجمة)	٧٨	ع ٣٠٢ / ٤ - ٣١٠
إبراهيم سمانه	٧٩	ع ١٦٧ / ١ - ١٧٦	شوقي شيف	٣٣	ع ١٥٥ / ٢ - ١٧٣
إبراهيم عبد الرحمن	٢٦	ع ١٣٥ / ٤ - ١٥٨	صالح جواد الطعمة	٥٣	ع ٢٤٣ / ١ - ٢٥٧
أحمد طاهر حسين	٨٣	ع ٢٩ / ٢ - ٤٥	صبرى حافظ (قزير)	٩	ع ٢٣٣ / ٣ - ٢٤١
أحمد عبد العزيز	٣	ع ٢٧١ / ٤ - ٢٩٩	صبرى حافظ	٣٠	ع ٢١٥ / ٤ - ٢٢٩
أحمد عياد	٦٦	ع ٣٧ / ٤ - ٤٦	عبد الحكيم حسان	٦	ع ١١ / ٣ - ١٧
أحمد محمد علي	٢٠	ع ٩٣ / ٢ - ١٠١	عبد الحميد إبراهيم	٣٢	ع ١٩٣ / ٤ - ٢٠٣
أنونيس	٥٧	ع ١٨ / ١ - ٢٢	عبد الحميد إبراهيم	٨١	ع ١٧٧ / ١ - ١٨٢
احتلال عياد	٦٤	ع ٣٢٩ / ٢ - ٣٣٨	عبد الرحمن فهمي	٨٤	ع ٦٩ / ٢ - ٧٩
أمنية رشيد	٧	ع ٤٨ / ٣ - ٥٨	عبد الرشيد الصادق عموي	٦٣	ع ١٠٤ / ٤ - ١١٣
أنجيل بطرس صميان	٦٠	ع ١٨٣ / ١ - ١٩٣	عبد السلام المسلى	٢٨	ع ١٠٧ / ١ - ١١٩
أنجيل بطرس صميان	٧٦	ع ١٠٣ / ٢ - ١٠٧	عبد العزيز القالح	٥٤	ع ١٩٨ / ٢ - ٢١٢
أنجيل بطرس صميان	٩٢	ع ٢٠٤ / ٤ - ٢١٣	عبد الفتاح عياد	٦٢	ع ١٤٤ / ١ - ١٥٦
التحرير	٩٤	ع ٥ / ١ - ١٠	عبد الله الطيب	٤٦	ع ١٧٥ / ٢ - ١٩٧
التحرير	٩٥	ع ٥ / ٢ - ١١	عبد للمم محمد شحاته	٦١	ع ١٨٥ / ٣ - ١٩٥
التحرير	٩٦	ع ٥ / ٣ - ١٠	عبد الوهاب المسيرى	٨٧	ع ١١٥ / ٣ - ١٢٠
التحرير	٩٧	ع ٥ / ٤ - ١٢	عرفت شheid	٥٨	ع ٣٢٢ / ٢ - ٣٢٨
التحرير	١٠٠	ع ٢ / ٤	عصام بى (ترجمة)	٢١	ع ١٦١ / ٤ - ١٨٤
التحرير (رسائل جامعية)	١	ع ٣٣٠ - ٣٣٢	عصام بى	٥٩	ع ٢٤٨ / ٤ - ٢٦٤
جابر عصفور	٤٣	ع ١١٩ - ١٥٣	عطية عامر	٢٤	ع ١٣ - ٢٢
حسن إصرار	٤٩	ع ١٥٧ - ١٦٥	علي البعل	٤	ع ٣٣ - ٥١
حملي يناير	٥١	ع ٢٢٤ - ٢٣٤	علي البعل	٥٠	ع ٨١ - ٩٢
هاني صمود	٥٢	ع ٥٢ / ١ - ٦٢	علي الشافى	١١	ع ٢٣٦ / ١ - ٢٤١
ديفيد كونستان (ترجمة)	٨٥	ع ١٠٣ - ١١٤	علي شلش	٢٧	ع ٣١١ / ٤ - ٣١٥
رئيس التحرير	١٥	ع ٤ / ١ - ٤	علي شلش	٩٣	ع ٤٧ / ٤ - ٦٠
رئيس التحرير	١٦	ع ٤ / ٢ - ٤	علي هنداري	٨٦	ع ٦١ - ٦٧
رئيس التحرير	١٧	ع ٤ / ٣ - ٤	غراء حسين مهنا	٣٥	ع ١٢٣ / ٤ - ١٣٤
رئيس التحرير	١٨	ع ٤ / ٤ - ٤	فلورق شوشه	٧٧	ع ١٤٤ / ٣ - ١٤٧
رجاء عبد المم جبر	٨	ع ٣٦ / ٣ - ٤٧	فخرى قسطنطين (مقدمة)	٧١	ع ٨١ - ١٠٣
رضوى علاؤ	١٣	ع ١٢١ - ١٢٧	فدوى مائلى - دوجلاس	٩٩	ع ١٠٩ - ١١٧
رمسيس عرفى	٤١	ع ١٨٥ - ١٩١	فدوى مائلى - دوجلاس	٦٧	ع ٦١ - ٨٠
سامية أحمد أحمد	٧٣	ع ١٦٣ / ٣ - ١٧١	قاسم عيده قاسم	٤٧	ع ٢٣٥ - ٢٤٥
سعد محمد المصري	٥٥	ع ٣٤٩ - ٣٧٢	كاز أبو ديب	٥٦	ع ٩٧ / ١ - ١٠٦
سعد مصلوح	٢٥	ع ١٢٣ / ١ - ١٤٠	كاز أبو ديب	١٠	ع ٧٦ / ٣ - ٨١
سمير سرحان	٨٥	ع ٢٦ / ٣ - ٣٥	كاز رضوان	٧٠	ع ٢٣٠ - ٢٣٧
شكري عياد	٧٢	ع ١٣ - ٢٧	لى عياد	٤٠	ع ١١٤ / ٤ - ١٢٢
			ماهر شفيق فريد (تعقيب)	٣٦	ع ٣٧٣ - ٣٧٨

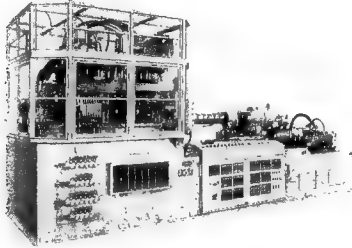
رقم العدد والصفحات	ترتيب الترتيب	الأول	رقم العدد والصفحات	ترتيب الترتيب	الأول
ع ١٢ / ٢٠٠ - ٢٣٤	١٢	عمود على مكي	ع ١ / ٣٧٩ - ٣٨٦	٤٨	ماهر شفيق فريد (عرض)
ع ٣ / ٤٨ - ٥٨	٢٣	مصطفى ماهر (ترجمة)	ع ١ / ٣٦٠ - ٣٦٨	٣٤	محمد بلوى (لغة - إعداد)
ع ٤ / ٢٣٨ - ٢٤٧	٦٩	مصطفى ماهر (ترجمة)	ع ٢ / ٣٣٩ - ٣٤٨	٧٤	محمد بلوى
ع ٣ / ٢٠٧ - ٢١٧	٨٩	مكارم أحمد الطمري	ع ١ / ٧٨ - ٨٤	٩٠	محمد بنيس
ع ٢ / ٣٧٣ - ٣٧٨	٣٦	منح غوري	ع ١ / ١١ - ١٧	٣٨	محمد زكي المشاوي
ع ١ / ١٩٥ - ١٩٨	٤٢	من ميخائيل	ع ٢ / ٤٧ - ٦٠	٢٩	محمد عبد المطلب
ع ١ / ٢٣ - ٣٣	٦٨	ناصر الدين الأسد	ع ١ / ٣٦٩ - ٣٧٨	٣٧	محمد عبد المطلب (عرض)
ع ٤ / ٢٦٥ - ٢٧٠	٨٠	ناهد النيب	ع ٣ / ٢١٨ - ٢٢٧	٤٤	محمد علي الكردى
ع ٢ / ٢١٣ - ٢٢٣	٤٥	نيفة إبراهيم	ع ٢ / ٢٤٦ - ٢٥٥	٩٨	محمد نعيم محمد
ع ٤ / ٢٣ - ٣٦	٦٥	نيفة إبراهيم	ع ٣ / ٢٤٧ - ٢٦١	٧٧	محمد شجي هلال
ع ٣ / ٥٩ - ٧٠	٩١	نجلاد الحليمي (ترجمة)	ع ١ / ٦٣ - ٦٧	٣٩	محمد مصطفى بلوى
ع ٣ / ٩٣ - ١٠١	١٩	نصر أبو زيد (ترجمة)	ع ١ / ٨٥ - ٩٦	٨٢	محمد المادى (الطرابلس)
ع ٣ / ١٧٣ - ١٨٤	١٤	هيام أبو الحسن	ع ٣ / ١٣٩ - ١٤٣	٢٢	محمد هريدى
ع ٢ / ٢٥٩ - ٢٦٤	٢	يوسف بكار	ع ٣ / ١٢٨ - ١٣٨	٥	محمد يونس
			ع ١ / ٦٨ - ٧٧	٣٦	عمود الربيعي







المركز التكنولوجي للبلاستيك P. T. C.



يسر المركز التكنولوجي للبلاستيك الوكيل الوحيد لشركات Bielloni Castello بيلوني الايطالية NESSEI نيساي اليابانية NESSEI A S B اليابانية PLACO اليابانية أن تقدم إلى السوق المصري :
 - ماكينات BIAXIAL ORIENTATION STRETCH BLOW صناعة شركة NESSEI A S B الأولى والرائدة في العالم في هذا المجال وذلك لعمل عبوات من مادة PET لاستخدامها في أغراض تعبئة المواد الغذائية والغازية مثل الأغذية المحفوظة وزجاجات المياه الغازية .
 - ماكينات COEXTRUSION FILM من شركة بيلوني الايطالية وذلك لعمل فيلم بلاستيك متعدد الطبقات لاختيار الحامات الصالحة لتعبئة المنتجات الغذائية مثل المكرونة واللحوم والجن والبن والبطاطس .. الخ التي تحتاج إلى حماية خاصة حتى تظل صالحة من الناحية الغذائية والصحية .
 - ماكينات الحقن من ٨٠ جرام إلى ٥٠٠٠ جرام . - ماكينات الحقن ٢ لون . - ماكينات الحقن على معدن .
 وذلك صناعة شركة نيساي اليابانية :

Melinar



- ماكينات الفيلم والطباعة والتقطيع واللحام والشق الطوى
 لأفلام البلاستيك صناعة شركة بيلوني الايطالية .
 - ماكينات الفيلم والنخج والمواسير والحبال البلاستيك
 والشبيكة البلاستيك صناعة شركة بلاكو .
 وذلك بضاعة حاضرة .. تسهيلات في الدفع خدمات فنية ..
 خبرة فنية من مهندسين يابانيين مقيمون بمصر للصيانة .

العنوان : ٣٨ ب ش منصور باب اللوق

ت : ٢٤٠٦٩ - ٢٧٨٠٢

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



Following these studies of the influence of German literature on modern Arabic writing, **Ahmed Abdel Aziz** writes on the influence of the Spanish *Lorca* on Arab writers and poets. With all qualifications as regards how Arab writers came to know *Lorca* through other mediators, **Abdel Aziz** safely concludes that he influenced contemporary Arab poets. Sometimes this influence takes the form of using lines from *Lorca* as an epigraph; at other times it takes the form of quoting him, of adapting some of his imagery and the characteristic properties of his poetic world: a bloody wedding, dawn, the moon, gypsy songs, daggers, horses, knights, Grenade. The writer then examines a number of *Lorca's* phrases that have found their way into Arabic poetry: cut breasts, a broken wing, the weeping of the lyre, lonely and remote Cordova, the black guard, the chimes of five o'clock; etc. he dwells on the artistic structure of *Lorca's* poems and its influence on the structure of Arabic poetry. Finally he compares *Lorca's La casa de Bernarda Alba (The House of Bernarda Alba)* with **Salim Abdel Saman's The Princess Fawziya**.

All the above-mentioned studies move - as we have seen - within the framework of reciprocal influence stressing at the same time the openness of modern Arabic literature to world literature, and the use it has made of it.

It remains to say a few words about three studies of which brief mention has been made before. They are all opposed to the theory of reciprocal influence: similar texts are treated, in this context, for a purely critical purpose, namely to reveal the artistic and intellectual dimensions of separate texts and to illuminate their various aspects.

First of these three studies is **Ali Shabab's «New York in Six Poems»**. Three of the poems under consideration are by Arab poets belonging to three different Arab countries: **Adonis**, **Abdel Wahab al-Bayati** and **Muhammad Ibrahim Abu Shabab**. The rest are by the Russian **Mayakovsky**, the Spanish *Lorca* and the Senegalese *Senghor*. They all visited New York and each wrote a poem on it. The study shows how the vision of each was conditioned by his cultural background and ideological stand and how these differ-

ences were reflected in the various components of their poems. It is interesting, however, that the three Arab poets have this much in common: they all reject New York and satirize it against a backdrop of Arab culture.

Next we come to **Fadwa Malti-Douglas' «Blindness in the Mirror of Autobiography»**, a comparison between two autobiographies, one by the Egyptian **Taha Hussein** and the other by the Indian **Ved Mehta**. Both writers belong to our so-called third world; they are both blind men attempting their hands at the same literary genre. Apart from this, there is no chance of their ever having met each other or of any possible influence: Hence the writer studies blindness as a textual fact, depicting the parallels between both writers and pointing out the similarities as well as the differences. She then manages to pin down the characteristics of the writing of the blind as exemplified in the texts under discussion and the differences, all the same, between her two writers. **Fadwa Malti-Douglas** dwells on the phenomenon of the pain associated with blindness and how each writer reacted to it differently. Together with the duality of blindness and pain, there is the duality of tradition and innovation, the association of blindness with tradition, and the duality of East and West. All these dualities play parallel roles in the work of both writers, converging sometimes and diverging at others, but helping to highlight the qualities peculiar to each.

The third and last study is **Ghassan Hussein Mehanna's «The Tale and Reality»**. It is a depiction of observable parallels between a set of Arabic and French folkloric tales. These parallelisms are not indicative of a reciprocal influence; rather they indicate points of contact and differences between the formulae chosen by different peoples to express their actual concerns and dreams of the future. This is achieved through an analysis of ten Arabic folkloric tales and their French counterparts.

Finally, it remains to add that the scope of applied studies, employing both methods indicated here, has still room for further fruitful contributions.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

Lakun (*What Remains for You*) and Naguib Mahfouz's *Miramar*. Hafiz provides evidence that three Arab novelists have been influenced by Faulkner's novel in its Arabic version. As for *Kanafan*'s debt, Hafiz asserts that it goes beyond action and characterization to include symbolism, imagery, metaphorization and artistic structure based on the stream of consciousness technique and the interaction of place and time, as well as the method of narration. Naguib Mahfouz, on the other hand, has been able - thanks to his mastery of the novel form and his ability to digest and assimilate - to conceal his debt to *The Sound and The Fury*. Through an analysis of *Miramar*, however, Hafiz reveals similarities of action and character between the two works that cannot be coincidental. We may say, therefore, that the applied aspect of Hafiz's paper is devoted to the theory of reciprocal influence.

Thus end our group of studies of the impact of translated English (and American) works on modern Arabic criticism, poetry, drama and fiction. We next come to studies of the German impact. For some reason, three of the studies included here deal with the age-old problem of *Faust*: Kamal Radwan writes on «The Idea of *Faust* since the Age of Goethe», Mustapha Maher on «*Faust* in Contemporary Arabic Literature» and Issam Bahiy on «Satan in Three Plays». Kamal Radwan traces the theme of *Faust* in Europe since the Age of Enlightenment as an expression of man's thirst for knowledge and freedom. He touches upon Lessing's - the pioneer of Enlightenment - treatment of the theme; then Goethe's where an alliance between *Faust* and *Mephisto* is effected in order to achieve unlimited knowledge. The writer traces works - poetic, dramatic and operatic - by contemporaries of Goethe and moves on to *Faust*'s manifestations in twentieth century Germany as exemplified in Thomas Mann's play *Doctor Faustus* (1947). From the European *Faust* Radwan takes us to Egypt where the theme of *Faust* » became popular. Goethe's play was translated into Arabic and discussed by many a writer. Suffice it to say that the theme was treated by at least five Egyptian dramatists, namely Tawfik al-Hakim, Ali Ahmed Baktheer, Mohamed Farid Abu Hatid, Mahmoud Taymour and Fathi Radwan.

From Kamal Radwan we move on to Mustapha Maher who is mainly concerned with the impact of Goethe in general, and of his *Faust* in particular, on modern Arabic literature. This impact is studied under five headings (i) a tendency towards translation or Arabization as in Ahmed Hassan al-Zayat's version of *The Sorrows of Young Werther* (ii) an acquisitive tendency that likes to think that Goethe's thought is akin, in essence, to Islamic culture. Among the exponents of this view are the Egyptian Abdel Rahman Sidqi and the Algerian Abdel Hamid ben Shaban (iii) an academic and scholarly tendency seeking to understand the works of Goethe in their own terms. A conspicuous example is Abdel Ghafar Makawi's «Wait a little, how beautiful thou art». (iv) a tendency towards conducting a dialogue with Goethe as in

Tawfik al-Hakim's *Abd al-Shaytan (The Covenant of Satan)* (v) a transformatory tendency in which the original is transformed by the translator into something different, such as turning the tragedy of *Faust* into a popular and cheap novel.

It is in the light of these divisions that Mustapha Maher studies al-Hakim's *The Covenant of Satan* as a dialogue with Goethe and Mohamed Farid Abu Hatid's *A Slave to Satan* as nearer to translation or Arabization. Finally, he studies Ali Ahmed Baktheer's *Faust al-Jadid (The New Faust)* which is neither a dialogue with Goethe nor an arabization. It rather retains the original elements of the story, though *Faust* eventually triumphs over Satan and is absolved of his sins.

Issam Bahiy is also near to the *Faust* domain. He chooses to deal with the figure of Satan in three different plays: *a Slave to Satan, The New Faust and Towards a Better Life*. The field of research is more or less the same as Radwan's and Maher's whether the focus be on *Faust* or on Satan. The duality of *Faust-Satan* is indissoluble.

Bahiy starts by reviewing mankind's conception, through the ages, of Satan as a symbol of evil, disobedience and rebellion, and as an enemy to man. He reviews the image of Satan in Goethe's *Faust* and in Marlowe's *The Tragical History of Dr Faustus*, connecting both images with the image of Satan in collective memory. Analysing the three modern Arabic plays he has chosen, Bahiy reveals the transformations and additions introduced by their authors - both in thought and in art - to express a personal vision of the sufferings of Arab society in particular and of humanity in general.

It is interesting to note that all the Faustian echoes, touched upon in the three studies mentioned above, have been in the field of drama. In pursuance of the impact of German drama on its Arabic counterpart, Nashed al-Deeb contributes a study of «The Drama of Naguib Sorour and the Assimilation of German Dramas». According to the writer, the importance of Sorour's work lies in taking Egyptian drama a step further from critical realism to an interest in something transcending realism of character and action. This is due to the impact exercised upon Sorour, as a student of dramatic direction in Eastern Europe, by Brecht's theoretical writings and dramatic works. The writer analyses a number of Sorour's plays in the light of the *dommes* of epic theatre - both intellectually and artistically - concluding that the chief merit of these plays consists in effecting a synthesis of the characteristics of epic drama, the popular Egyptian tradition, social issues and nationalist aspirations. Through this synthesis, Sorour has managed to create a dramatic text that does not take heed of Aristotelian dramatic structure but resorts to all methods of breaking the circle of dramatic illusion and putting an end to the alienation of the audience from the stage.

poetic, in the English language particularly. This is revealed through a comparison of creative and critical texts by the *Diwan* poets with texts from English romantic poets and critics.

Another study of the impact of English literature on modern Arabic writing is Mohamed Abdel Hal's *«The Violet and the Crucible: Translation and the Language of Arabic Romantic Poetry»*. This is a study of the impact of Arabic translations of specimens of English poetry on the rise of Arabic romantic poetry, both in form and in subject-matter. Abdel Hal ranges from the first Arabic translation of the hymn *«The Cross of Christ»* (1830) to the Arabic version of the second *Hymns for Worship* (1852), usually credited to Botros al-Bustani, the Arabic version of the Bible supervised by the Protestant Church, translation of psalms and hymns between 1847 and 1885 and finally - translations of Shakespeare, Shelley, Wordsworth, Keats, Burns, etc...

Abdel Hal's paper points out the extent of influence exercised by Arabic versions of hymns on Syrian and Lebanese poets, especially in the United States of America, having read and sung them at missionary schools. He also points out the significance of their poetry for the younger men of the *Apollo* school. As for the *Diwan* poets, Abdel Hal maintains that they were not born romantics, like their Arab counterparts in their American exile. Hence their poetry was not a complete break with neo-classical canons of taste. It rather struck a balance between experimentation and innovation. This was a reflection of the tensions of the romantic-neoclassical duality in their poetical sensibility. The *Diwan* poets paved the way for the *Apollo* poets to adopt the romantic conception of poetry as based on symbol and suggestion rather than direct statement. This was to combine with a gradual assimilation of the styles of English- and French- romantic poetry.

Since he is mainly concerned with tracing the influence of translated English works on Arabic writing, Abdel Hal shows how Arab romantic poets assimilated English romantic poetry in translation. He does not neglect to mention, however, the role played by Arab Sufi (mystical) poetry in enriching Arabic romantic poetry and endowing it with certain characteristics that are not to be found in its English counterpart. Abdel Hal also studies the influence of the romantic concept of poetry on re-structuring the Arabic poem, freeing its metre and music from rigid patterns, both in the light of some critical writings and through direct translations of English poems.

Also treating of the impact of English writing on modern Arabic literature, and stressing the role of translation in this respect, are two further studies taking us from the domains of criticism and poetry to that of drama. Ramez Awad writes on *«Romeo and Juliet on the Egyptian Stages»* and Abdel Hamid Ibrahim on *«A Murder: Eliot and Abdel Sabour»*.

The first of these two papers records the popularity of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and *Othello* on the Egyptian stage in the first three decades of the present century. As for *Romeo and Juliet*, it had by 1900 appeared in two Arabic versions, by Naguib Hadad and Nicola Rizk Allah respectively. *Romeo and Juliet* was probably the most popular of all Shakespeare's plays on the Egyptian stage. First it was presented by the troupe of Abu Khalil al-Kahani in 1900 as *«Martyrs of Love»*. In the same year, the troupe of Iskander Farah put it on stage; the role of *Romeo* being played by Sheikh Salama Higazy before he left Farah's troupe to form one of his own. Higazy introduced the element of song to such an extent that *Romeo and Juliet* was stripped of its tragic content and nothing but the sentimental interest was retained. Awad reviews how it was presented on stage complete, or only in part, with the alterations and transformations this entailed.

Abdel Hamid Ibrahim, on the other hand, makes a comparison between T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral* and Salah Abdel Sabour's play, though his translation was published only posthumously in 1982. The writer records some similarities between the two plays mentioning, at the same time, differences that earlier critics have noted.

While Laila Enan, as we have seen, has dealt with the translation of romantic fiction into Arabic, Anjele Botros Samman deals with *«Specimens of the English Novel in Arabic Translations»*. She treats of translations published between 1940 and 1973, pointing out the arbitrariness of choice of material for translation, the absence of planning and the complete subjection to the personal tastes of the translators on the one hand and to the demands of the market on the other. For some reason, the novels of Charles Dickens proved to be the most popular with Egyptian and Arab translators. *A Tale of Two Cities*, alone, was translated into Arabic no less than nine times. Together with Dickens, there have appeared translations of Aldous Huxley, George Orwell, Charlotte Bronte, Jane Austen, Samuel Johnson, H. G. Wells and others. Some of these translations, however, were abridgements: others were made to fit popular and cheap editions.

Next we come to Sabir Haffiz's study of the impact of Faulkner's *The Sound and the Fury* on the Arabic novel. The writer defines the basic goal of comparative studies as «sharpening of the reader's awareness of the characteristics of a given literary work through the use of other works capable of its illumination. This is as it were an affirmation of the critical method of comparative studies: a literary text is to be studied in the context of another. That is probably why Haffiz uses the phrase *«Parallel Experiences»* as a sub-title to his study. He reviews various critical interpretations of *The Sound and the Fury* which goes to show how rich it is. This he uses as a preface to an examination of its impact on four modern Arabic novels. For reasons of space, mention will be made here of two only of these novels: Ghassan Khamis's *Ma Tabaga*

This study of the impact of Greek mythology on al-Sayab's poetry is followed by a study of a classical literary genre - namely that of the epigram - which **Taha Hussein** sought to introduce into modern Arabic literature. **Fakhr al-Kostantini**, author of this study, starts from the premise that **Taha Hussein** was convinced of the ability of Arabic to go beyond traditional artistic forms and was flexible enough to accommodate various literary forms of world literature. Hence his experimentation with the epigrammatic form in *Jannat al-Shawh* (A Garden of Thorns). **Kostantini's** study of the epigrams included in this work is meant to establish and consolidate the theory of transmission of one literary genre from one literature to another and from one age to another.

Kostantini opens a group of studies of the work of **Taha Hussein**. It is immediately followed by **Abdel Rasheed Mahmoudi's** «**Taha Hussein and Descartes**». This is a historical research into the impact of **Descartes**' (thought on **Taha Hussein** in the domains of literary study and of creative work alike, with special reference to *The Days*. **Mahmoudi's** paper is both negatory and affirmative: on the one hand, he seeks to refute the common view that **Taha Hussein's** *On Pre-Islamic Poetry* shows the influence of **Descartes'** method. On the other hand, he seeks to illuminate what no one has demonstrated before, namely that *The Days*, **Taha Hussein's** autobiography, is Cartesian in method. The doubts cast by **Taha Hussein** on Pre-Islamic poetry were negative and self-defeating: they ended in negating their very subject. **Descartes'** method, on the other hand, is based on a logical chain of reasoning, starting in doubt but ending in certainty. The most that can be said in this respect is that in his literary studies, **Taha Hussein** has adopted a rationalistic view not dissimilar to **Descartes'** in the domain of philosophy. As for *The Days*, **Mahmoudi** maintains that it is based on a Cartesian *Cogito, ergo sum*. Unlike **Descartes**, however, this is not a link in a chain of reasoning, but a vivid personal experience. Like **Descartes**, **Taha Hussein** starts with a feeling of solitude and tries to overcome it doubting, like the French philosopher, the knowledge acquired through the senses; a doubt that is characteristic of **Descartes'** *Meditations*. Both the French philosopher and the Egyptian man-of-letters agree in having recourse to an external power (The Other in the case of **Taha Hussein** and God in the case of **Descartes**) to rescue the isolated self and mediate between it and the external world.

Another aspect of the French impact on Arabic literature is... touched upon by **Laila Enan's** «**French Romanticism: Original and Translation in al-Mansafouti's Fictions**». Two trends are distinguished by the writer as far as the translation of French romantic fiction into Arabic is concerned: on the one hand, there were unabridged and semi-complete versions. On the other, translators took liberties with their texts to an extensive degree. An example of these free translations is *Attala* which was translated by al-Mansafouti as *The Martyrs*. Another is his neglect, in

translating *Paul et Virginie*, of descriptions of nature and social traditions and introducing into this work - as well as into *For the Sake of the Crown* - some alterations aimed at highlighting the translator's nationalist sentiments. This

may be justified by al-Mansafouti's desire to make the French text akin to the interests of his Arab reader, but Enan also records some alterations that cannot be justified on grounds of history, subject-matter or art. In such cases the original is merely made to fit in with al-Mansafouti's own vision and to reflect his personal biases. This strips the originals of their philosophical content and merely turns them into love stories.

The writer concludes that al-Mansafouti has attempted a mélange of European eighteenth century thought and nineteenth century sentiment, thus reflecting the dilemma of writer and reader alike as they find themselves torn between inherited values of Arab culture, on the one hand, and the pull of Western culture on the other, at a time when the Arab world was just throwing away the yoke of the Ottoman empire.

Although **Ghassan Hussein's** «*The Tale and Reality*» is a comparison of Egyptian and French folkloric tales, we would rather leave it aside for the moment, to be touched upon later together with other textual studies by **Ali Shalish** and **Fatma Malti-Douglas**.

We next come to studies of the influence of English literature on modern Arabic writing. First, there is **Ibrahim Abdel Rahman's** «*The Critical Heritage of the Diwan School: Origins and Sources*». The title is indicative of the writer's historical method. He dwells on the *Diwan* poets - especially al-Akmal's - campaign against the poetry of *Shawqi*. This is seen to be based on two premises: (1) a new concept of poetry, its functions and tools, drawing on western literature, both critical and creative, especially in its classical phase (2) the creation of poetical works modelled on those of the English romantic poets. In seeking to achieve these goals, they sought to point out the backward and traditional character of *Shawqi's* poetry. The writer reviews a number of texts in which al-Akmal, the most important theoretician of the *Diwan* school, tried to put forward this new concept of poetry at length. From this review **Abdel Rahman** concludes that these writings do not constitute an integrated theory of poetry: they are little more than ideas and opinions inspired by various readings in literature and criticism. These ideas are traced back to their ancient and modern sources, both Western and Arabic. The ancient western sources are represented by Greek and Roman criticism and by classical criticism in general. The classical Arabic sources are scattered over a wide range of Arabic writings, both creative and critical. As for the modern sources of al-Diwan's critical thinking, they are to be found partly in some contemporary Arab writers - who had access to French culture - and partly in the heritage of the romantic school, both critical and

sometimes to the very laws that govern specific structures. Successive studies, however, have not succeeded yet in pinning down the reasons behind these similarities.

The transmission of popular expression, in its different forms, is an undeniable fact. Equally undeniable are the distortions and transformations to which it is subject in response to the nature and specific demands of the collective mentality to which it has emigrated. To this extent the historical method can be justified in comparative studies of similar or cognate texts in different environments and at different times. The identity of laws governing the structure of these forms, however, cannot be explained in terms of the concept of reciprocal influence. Hence comparative popular studies have left this concept behind in search of new reasons for such an identity. This has turned out to be possible only through the text and the system governing the relations of its component parts.

Nabila Ibrahim then deals with various endeavours to analyse popular texts from a universal perspective, starting from Axel Olrik and ending with later textual studies conducted by folklorists and literary critics alike.

We next come to eighteen applied studies covering some basic aspects of comparative literature in succession and interpenetrating amongst themselves. As we have said, with the exception of the papers of **Ali Shuaib**, **Fatwa Malt-Douglas** and - to some extent - **Ghazala Hussein** (all of whom are steering clear of the concept of reciprocal influence), these studies deal with the influence of foreign literatures on modern Arabic literature. The historical pattern is observed. Thus we begin with **Ahmed Etman's** «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al-Sayab» and **Fakhr al-Kostantini's** «Taha Hussein and the Art of the Epigram». These are followed by comparative studies of Arabic and French literature and thought, followed in turn by studies of some English influences on Arabic literature and of the impact of an American novel on some Arabic novels. Next we come across four studies dealing with the influence of German literature on modern Arabic writing. Finally, **Ahmed Abdel Aziz** writes on the influence of the Spanish *Loren* on contemporary Arabic poetry and drama.

The succession of these studies in this order is meant to suggest that modern Arabic literature, in all its forms, and modern Arabic thought have made use of various influences and tributaries of world literature. It is a matter of give-and-take.

On the other hand, these axes interpenetrate giving rise to new ones. The papers of **Fatwa Malt-Douglas**, **Fakhr al-Kostantini** and **Abdel Rasheed Mahmoudi** deal respectively with *Taha Hussein's* al-*Ayam* «*De*» (rendered into English as *An Egyptian Childhood*), *The Stream of Days* and *A Passage to France*) and his epigrammatic art as exemplified in *Jamiat al-Shawk* (*A Garden of Thorns*) and the Cartesian method of doubt, both in his critical and in his

creative work. As for the influence of English literature on Arabic literature, **Ibrahim Abdel Rahman** and **Mohamed Abdel Hal** deal respectively with the influence of English romantic poetry on the *Diwan* school of poets and on the *Apollon* school of poetry. On the other hand, **Mohamed Abdel Hal**, **Ramzes Awad**, **Abdel Hamid Ibrahim** and **Angèle Botros** all deal with the question of translating English literature into Arabic. As far as literary genres are concerned, **Ibrahim Abdel Rahman** and **Mohamed Abdel Hal** deal with poetry, **Ramzes Awad** and **Abdel Hamid Ibrahim** with drama, **Angèle Botros** and **Sabri Hafiz** with the art of the novel, in relation to translated English and American novels. As for the impact of German literature on Arabic writing, **Kamal Radwan**, **Moustapha Maher** and **Issam Bahy** write on the influence of the figure of Faust, and of Satan, on modern Arabic writing. **Nahed al-Deeb**, on the other hand, traces the influence of Brecht on the drama of **Naghib Soreur**. This is all meant to demonstrate that the order in which these studies are presented has a significance, and a function, on more than one level.

The great majority of these applied studies move implicitly, as we have seen, within the orbit of the concept of reciprocal influence. The limited number of textual studies featured by the present issue, however, conduct indirectly a methodical dialogue, in the domain of application, with the above-mentioned studies. It can be argued, broadly speaking, that the structure of the present issue seeks - through application - to present the reader with a thesis (exemplified by most of the papers included), an antithesis (exemplified in a limited number of studies) and a synthesis (exemplified in **Nabila Ibrahim's** paper).

The first of our historical studies is **Ahmed Etman's** «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al-Sayab». The writer traces the historical roots of the mythological phenomenon, drawing attention to the role played by the romantic school of poets in Egypt, and the symbolic school of poets in Lebanon, in introducing myth in poetry, as Western romantic poets and symbolists have done. The interest in myth, however, was not confined to this: according to **Etman**, it has acquired momentum with the rise of new Arabic poetry, especially in the work of the pioneering Iraqi poet **Badr Shakir al-Sayab**. So extensive is the use of mythology in the poems of al-Sayab that critics have differed on his success - or failure - in putting it to artistic uses. **Etman** maintains that al-Sayab has succeeded in employing myth - and the myth of *Tamuz* in particular - to enrich his poetry. Much of his work, however, has sunk under the load of the myth and is not justified by artistic necessity. In such cases, the myth is usually summed up in a few words and the reader is made cognizant of it only by a footnote at the bottom of the page. **Etman** traces al-Sayab's use of myth, starting from «*A Shepherd's Song*» and «*Body and Soul*» - early romantic poems of his - up to his last poems in which mythological echoes - Greek, Assyrian and Babylonian - combine with the pains of illness and political frustrations.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The previous issue of *Fund*, dealing like this one with *Comparative Literature*, has featured a fair number of theoretical essays and studies directed basically upon an examination of the concept of comparative literature, the subsidiary issues to which it has given rise, the legality of comparative literature in comparison with other branches of knowledge, and - finally - points of contact and difference between theoreticians and practitioners of the subject in the present century. Our choice of subject has called, in the first place, for a scrutiny of theoretical issues and an examination of the basic problems that are the starting points of its methods, tools and goals. A no less conspicuous goal, however, was the movement from theoretical thought to practical and applied study. Keen on application - in dealing with issues, trends and methods - this *Journal* has chosen to move in three directions: (a) comparisons dealing with literary works or ideas belonging to literatures other than Arabic; (b) comparisons dealing with Arab literary works that had some influence, direct or indirect, on other literatures; (c) comparisons dealing with Arab literary works and ideas in so far as they show traces of influence from non-Arabic literatures. Our previous issue has been taken up by studies of the first two categories; the present one is devoted to the third category.

Hence it will be noticed that the great majority of studies included in this issue move in the orbit of reciprocal influence. The Arabic text is used as a starting point for an examination of foreign sources, whether direct or indirect. We have chosen to say «the great majority», however, because a number of the studies included offer comparisons that have nothing to do with the concept of influence, as in the case of studies by *Ali Shalash*, *Fadel Malti-Douglas* and, to some extent, *Ghassan Hunein*. The papers of these three consist in a critical analysis of texts and a reading of the Arabic literary text in the context of another. Besides, the present issue features, at its very beginning, two papers by *Atteya Amer* and *Nabih Ibrahim* of a special nature.

Atteya Amer's study, which heads this issue, is of a historical nature. Its importance in the present context derives partly from its revelation of the beginnings of comparative studies in the Arab world in the nineteenth century, as exemplified in the writings of *Rifaa al-Tahtawi* and *Ali Mubarak*. The writer then moves to the twentieth century recording the rise of consciousness of the idea of comparison as certain scholars, such as *Ahmed Dayf*, author of *An Introduction to the Study of Arabic Rhetoric*, fell under the influence of flourishing comparative studies in France. The interest in linguistic comparative studies has made itself manifest in university colleges and faculties as from the year 1924. In 1938 comparative literature became a subject of study in *Dar al-Ulum*. Apart, however, from university colleges and *Dar al-Ulum*, *al-Risala* published in 1935 a number of studies, comparing Arabic literature with its English counterpart, by *Fakhry Abou el-Soud*. What is interesting about these studies is that they did not adopt the historical view of the French school, but concentrated instead on critical analysis of texts and on comparing the aesthetic values of the two literatures under consideration. *Fakhry Abou el-Soud* thus anticipated the rebellion of the «American School» against the «French School». The writer then refers to Egyptian missions abroad, to specialize in comparative literature, in France at first and then in England.

Nabih Ibrahim's study, which comes next, deals with «The Universality of Popular Expression». This deals with an anonymous branch of literary creativity, namely popular literature. The writer is able, nevertheless, to record certain points of contact between the forms of popular expression amongst different peoples at different times. Such a similarity calls for an explanation. Could it be due to the transmission of the literary material - orally in most cases - from one milieu to another? This is the question that folklorist studies, starting from the early nineteenth century, have had to grapple with. These studies have pointed out that the similarities are not confined to partial motifs or even to entire forms. The similarity extends

مجلس إدارة الجمعية العامة للشباب

Printed By:

General Egyptian Book Organization - G.E.B.O.



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor:

GABER ASFOUR

Editorial Secretariate:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD ANTAR

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

COMPARATIVE LITERATURE

Part 2

○ Vol. III ○ no. 4

○ July. August. September 1983

Biblioteca Alexandrina



0536241